

اردو غزل کے اہم موڑ



شمس الرحمن فاروقی

اُردو غزل کے اہم موڑ

فیس بک گروپ
کتابیں پڑھئے

PDF date.
22.10.2018

سید حسین احسن
03145951212



غالب بن خطبہ

۱۹۹۴ء

(۲۷ جولائی ۱۹۹۴ء)

اردو غزل کے تمام موڑ

(ایہام، رعایت، مناسبت)

شمس الرحمن فاروقی

غالب اکیڈمی حضرت نظام الدین

نئی دہلی ۱۳

غالب اکیڈمی

- اشاعت :- ۱۹۹۷ء
تعداد :- پانچ سو
ناشر :- غالب بک سنٹر ، غالب اکیڈمی
حضرت نظام الدین نئی دہلی ۱۲
کتابت :- محمد راشد انصاری
طباعت :- اصیلہ آفیسٹ پریس ، دریا گنج ، نئی دہلی ۲۰
زیر اہتمام :- ڈاکٹر عقیل احمد
قیمت :- ۵۵ روپے

URDU GHAZAL KE EHM MOD: Rs 55=00

GHALIB ACADEMY

HAZRAT NIZAM-UD-DIN

NEW DELHI-13

پیش لفظ

شمس الرحمن فاروقی کا نام دنیا نے ادب میں محتاج تعارف نہیں۔ وہ ان چندہ ہستیوں میں سے ہے جن کو مشرق و مغرب دونوں کے ادب پر یکساں عبور حاصل ہے۔ اور وہ دونوں کے شعرا و زبان پر بڑی گہری نظر رکھتے ہیں۔ انہیں قدیم و جدید تنقیدی رویوں سے پوری واقفیت ہے اور ساتھ ہی وہ اپنا ایک انفرادی نقطہ نظر رکھتے ہیں۔ ان کی تحریروں سے ان کی دقت نظر، وسعت معلومات اور خرد آزمائی پوری طرح ظاہر ہوتا ہے۔

زیر نظر خطبہ غالب اکیڈمی میں ۲۷ جولائی ۱۹۹۶ء کو دیا گیا۔ اس میں شمس الرحمن فاروقی نے اردو شاعری (غزلیہ) سے متعلق ایک بہت اہم موضوع سے بحث کی ہے یعنی ایہام رعایت اور مناسبت۔ یہ جنوس اردو غزل کے صنائع میں سمجھی گئی ہیں۔ اور اگرچہ ان کی مقبولیت اور اہمیت ہر دور میں یکساں نہیں رہی ہے کبھی تو انہیں شاعری کی جان اور اصل شاعری سمجھا گیا اور کبھی انہیں بالکل حرم قرار دے کر گردن زدنی کیا گیا مگر پھر بھی ہر دور میں یہ اردو غزل میں کسی نہ کسی راستے سے درآئی ہیں۔ اور بہت کم شاعران سے ان کا کٹاں گزرنے کے ہیں۔

اس بحث کو سب سے پہلے حالی نے ”متحدہ شعر و شاعری“ میں اٹھایا تھا۔ ان کا یہ اقدام اس زمانہ کے لحاظ سے اور اولیت کے اعتبار سے بڑا قابل قدر اور قابل تعریف تھا۔ لیکن وہ موضوع کے ساتھ پورا انصاف نہیں کر سکے تھے اور اس کی گہرائیوں میں اتارنے کی بجائے اور اس کا انصافی تجزیہ کرنے سے گریز کرتے ہوئے صرف کچھ قدیم نقادوں کے حوالوں سے بات کہہ کر گزر گئے تھے۔ شاعری کی عاقبت سنوارنے کی جہن میں حالی نے غزل کو مقصد کی عینک لگا کر دیکھا۔ اس لیے انہیں اس میں خامیاں ہی خامیاں نظر آئیں اور وہ اس کے مزاج اور مخصوص اسلوب پر بھی معرض ہوئے مگر آج بیسویں صدی کے خاتمہ تک آتے آتے ادب ساری قدیم اٹھائی جا چکی ہیں اور ادیب پر کسی طرح کی کٹنی پابندی نہیں ہے۔ تو شاعری کے مختلف رویوں کے بارے میں زیادہ ٹھنڈے دل سے سوچا جاسکتا ہے۔ اس پہلے ہوئے تناظر میں ایہام و رعایت لفظی اور دوسرے صنائع لفظی و معنوی کانٹے سرے سے جائزہ لیا جاسکتا ہے شمس الرحمن فاروقی نے اس کام کو بڑی خوبی سے انجام دیا ہے۔ وہ ایہام کو زوال کی علامت یا

معنویت کی کمی کا نتیجہ نہیں خیال کرتے۔ بلکہ اسے ایک ادبی رویہ یا ایک اسلوب مانتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ان لوگوں کے نزدیک یہی شعریت تھی کہ تازہ الفاظ لائے جائیں اور پرانے مضامین سے نئے معنی نکالے جائیں۔ اور یہ مقصود کسی بھی طرح مقید، معنی سے عاری یا غیر اہم نہیں ہیں۔

اردو خیال میں آگے چل کر جو خنی آفرینی، لہذا خیالی اور مضامین کی تازہ کاری دکھائی دیتی ہے جس کی نمائندگی سودا، غالب اور انیس نہیں کرتے ہیں۔ اس کا سلسلہ بھی شمس الرحمن کے نزدیک ایسا آگونی سے ہی ملتا ہے۔ اردو شاعری کے ابتدائی دور میں شعرا کی دسترس ان مضامین تک نہیں تھی جہاں تک بعد کے شعرا نے رسائی حاصل کی۔ اسی لیے وہ صرف ایسا م کی بھول بھلیاں میں چکر لگاتے رہے مگر بعد کے آنے والوں نے اس میں نئے مضامین اور روئے شامل کر کے عالمی ادب کی محفل میں اپنا مقام حاصل کر لیا۔

غالب کو عام طور پر ایک روایت شکن اور آزاد مزاج شاعر کہا جاتا ہے۔ جنہوں نے غزل کو بہت سی غیر ضروری پابندیوں سے آزاد کر لیا۔ اسی طرح میر انیس دوسرے لکھنؤی شعرا کے برعکس دہلی کی سادگی، روزمرہ اور فصاحت و روزمرہ کے نمائندہ سے مانے جاتے ہیں۔ مگر شمس الرحمن فاروقی نے ان شعرا کے یہاں بھی رعایت لفظی اور ایسا آگونی کی متعدد مثالیں مضمون نکالی ہیں۔ بلکہ غالب کے بارے میں ان کا یہ جملہ خاص طور پر چونکا دینے والا ہے۔
 ”غالب کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ ایسا ان کی شاعری کے رگ و پے میں جولاں ہے۔ ایسا آگونی ایسا موقع شاید ہی اپنے ہاتھوں سے دیتے ہوں جہاں معنی یا پسیر کا نیا انداز ممکن ہو۔“
 ویسے کچھ اس ایک بیان پر موقوف نہیں۔

شمس الرحمن کے یہاں ہیں اکثر ایسے ہی جملے اور فقرے مل جاتے ہیں جن کو پڑھ کر چونک جانے کے سوا کوئی اور چارہ نہیں ہوتا۔ مگر وہ جو کچھ کہتے ہیں، اس کے لیے ان کے پاس پورے ثبوت اور مثالیں بھی ہوتی ہیں کہ چونکنے کے بعد ہم سوچنے پر بھی مجبور ہو جاتے ہیں۔

بحیثیت محبوبی ان کا یہ خطبہ ادب کے طالب علم کے لیے غور و فکر کے نئی راہیں کھولتا ہے۔ اور ادب و شاعری کے بارے میں جو مفروضات قائم کر لیے گئے ہیں ان کا نئے سرے سے جائزہ لینے کی دعوت دیتا ہے۔ ان کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ۔ ”ایسے تمام فیصلے جن میں شاعری کا مصرف، اس کی افادیت کی قدر تعین کرنا ہے۔ دراصل جرمی بنیٹم کے اس اصول کر مبنی میں کہ ہبل کا مصرف کیا ہے۔ اگر اسے بھون کر دکھا سکیں اور اگر گلاب کا عطر کھینچ کر اسے پچاس شلنگ فی قطرہ فروخت نہ کر سکیں تو گلاب کی افادیت کیا ہے

پروفیسر ظہیر احمد صدیقی
 چیرمین ادبی کمیٹی۔ غالب اکیڈمی

ایہام رعایت اور مناسبت

معنی آفرینی اور مضمون آفرینی ہماری شعریات کے بنیادی تصورات ہیں۔ مضمون آفرینی کا سراغ تو قدیم عربی اور ایرانی شعریات میں ملتا ہے لیکن معنی آفرینی اور اس کے پیچھے جو نظریہ شعر ہے، دونوں ہی کم و بیش پورے طور پر ہندوستانی ہیں۔ ہمارے تصور معنی آفرینی کی ابتدا سترہویں صدی کے ہندو فارسی شعرا اور اردو شعرا کے یہاں نظر آتی ہے۔ صاحب (وفات ۱۲۶۹ھ) غنی کا شمع (وفات تقریباً ۱۲۸۰ھ) اور بیدل (۱۲۸۲ تا ۱۲۹۲ھ) کے کلام سے مثالیں میں آئندہ پیش کروں گا۔ جن سے اندازہ ہو گا کہ ان لوگوں کے یہاں معنی اور مضمون کی تفریق ملتی ہے۔ انیسویں صدی کے وسط تک معنی آفرینی کا تصور اردو شاعری میں پوری طرح قائم ہو چکا تھا۔ افسوس کہ یہی زمانہ ہمارے تہذیبی زوال اور انگریزی تہذیب کے آگے ہمارے علمی شکست کا بھی ہے۔ لہذا معنی آفرینی اور اس طرح کی دوسری اصطلاحوں کے پیچھے جو شعریات ہے، اسے بہت جلد بھلا دیا گیا۔ اور آج ان اصطلاحوں کے معنی متعین کرنا بھی ہم میں سے اکثر کے لیے دشوار ہو گیا ہے۔

قدیم عرب فلسفے میں معنی "اور صورت" کی اصطلاحیں Idea اور Form کے لیے استعمال ہوتی تھیں۔ چنانچہ ابن سینا نے "دانش نامہ خلائی" میں "معنی" اور "صورت" سے یہی تصورات مراد لیے ہیں۔ ابن سینا سے بہت پہلے جاحظ نے اپنی کتاب "البیان والتبیین" میں ایسی باتیں کہی تھیں جن سے یہ نتیجہ نکلتا تھا کہ وہ لفظ کو Form یا ہیئت اور "معنی" کو حقیقت قرار دیتا تھا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ لفظ اور معنی میں وہی رشتہ ہے جو ہیئت یعنی ظاہری صورت اور حقیقت یعنی اصل صورت میں ہے چونکہ ظاہری صورت اور حقیقت میں تطابق لازمی نہیں لہذا لفظ کے معنی کا بھی کوئی منطقی رشتہ خود اس لفظ کے ساتھ ہونا ضروری نہیں۔ ایسی صورت میں لفظ صرف تصورات کا بیان قرار دیا جائے گا۔ لہذا کسی متن کے

”معنی سے مراد وہ خیالات Ideas (یعنی مضمون) ہیں جو اس میں بیان ہوئے ہیں۔ ”معنی“ کی اصطلاح سے مضمون یا Theme مراد یہ جانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک سطح پر ہیئت اور موضوع کی وحدت تو قائم ہو گئی۔ لیکن خود معنی کی رنگارنگی کے امکانات پر سیر حاصل گفتگو عرب مفکرین کے یہاں نہیں ملتی۔ بعض نئے نئے لکھنے والوں مثلاً کمال ابوزیب نے امام جرجانی اور دوسرے عرب ماہرین شعریات کے تصورات پر بحث کرنے میں یہ غلطی کی ہے کہ وہ ”معنی“ کا ترجمہ Meaning کرتے ہیں اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ انہوں نے جرجانی کی ان بحثوں کے ساتھ انصاف نہ کیا جو علم المعنی semantics کے متعلق تھیں۔

امام عبدالقادر جرجانی اور ان کے تمام عرب پیروؤں، پھر ایرانی متبعین (مثلاً شمس قیس رازی) اور پھر شروع کے ہند ایرانی، اور سب کے آخر میں اردو شعرا اور مصنفین نے ”معنی“ کو ”مضمون“ یا Idea کے مفہوم میں استعمال کیا۔ اردو میں انیسویں صدی تک ”معنی“ کو ”مضمون“ کے مفہوم میں استعمال کرنے کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً سے

ناخ ہے میر سلمہ اشہ کی زمیں

اک معنی شگفتہ کو بامدعا ہزار رنگ

یہ شعر ظاہر ہے میر کی وفات (۱۸۱۰ء) کے پہلے کا ہے۔ لیکن چونکہ اس زمین (ہزار رنگ، نگار رنگ) میں کوئی غزل میر کی ملتی نہیں، اس لیے ممکن ہے یہ غزل میر نے بالکل آخری زمانے میں کہی ہو اور کلیات کلمتہ (مطبوعہ ۱۸۱۱ء) میں شامل نہ ہو سکی ہو۔ میر علی اوسط رشک (وفات ۱۸۶۷ء) کا شعر ہے

طرف سارق ہیں دزد معنی بھی

اپنی کر لیتے ہیں پرانی بات

غالب نے مومن کو ”معنی آفریں“ اسی معنی میں کہا تھا۔ (خط بنام نبی بخش حقیر مورخہ ۲۱ مئی ۱۸۵۲ء) کہ وہ نئے نئے مضامین پیدا کرتے تھے۔ ”معنی“ کے یہ معنی پرانے اصطلاحی معنی ہیں۔ ورنہ ”معنی“ بمعنی Meaning کا استعمال، یعنی ”معنی“ اور ”مضمون“ کی تفریق، سبک بندی کے شعرا کی بہت بڑی دریافت ہے۔ اس دریافت کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ کلام میں معنی پیدا کرنے کا ٹولہ، کلام میں مضمون باندھنے کے عمل سے الگ ہے۔ کلام میں ایک سے زیادہ معنی پیدا ہو سکتے ہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ سامع / قاری تمام معنی کو قبول کرنے پر مجبور ہو یا مختلف معنی میں درجہ بندی کرے

اور کہے کہ فلاں معنی بھی ممکن ہیں۔ اگرچہ یہ فلاں معنی سے کم دلچسپ یا ”معنی خیز“ ہیں۔
 امام عبد القادر جرجانی کو اس بات کا احساس تھا کہ کلام کثیر المعنی ہو سکتا ہے۔ لیکن انہوں
 نے اس تصور کی بنیاد علم المعنی میں رکھی تھی۔ یا پھر استعارے پر۔ استعارے میں کثیر المعنویت سے
 ان کی مراد یہ تھی کہ بعض استعارے تو بالکل لغوی طور پر سمجھے جاسکتے ہیں، اور وہاں معنی کی کثرت کی جگہ
 معنی کی شدت ہوتی ہے۔ لیکن بعض استعارے تخیل پر مبنی ہوتے ہیں۔ وہاں یہ کہنا مشکل ہوتا ہے
 کہ ان کے لغوی مکمل، منتقلی معنی کیا ہیں۔ اول الذکر کی مثال انہوں نے ”اسرار البلاغت“ میں یہ
 دی ہے کہ معشوق (یا حسین شخص) نے ممدوح کو محبوب میں کمراد دیکھ کر اس پر چھتری کا سایہ کر دیا۔
 اس پر شاعر نے کہا کہ ”ایک سورج سایہ کر کے مجھے سورج سے بچانے ہے“ یا شمس تظلل منی
 من الشمس۔ جرجانی کہتے ہیں کہ اگرچہ پہلا سورج ”استعارہ ہے معشوق کا، لیکن اگر اس کو
 لغوی معنی میں نہ لیا جائے تو مصرع بے معنی رہتا ہے۔ دوسری طرح کے استعاروں کی مثال میں جرجانی
 نے حسب ذیل مصرع زبیر ابن ابی سلمیٰ کا لکھا ہے۔ ع

وَعَثَرِي أَفْرَاسَ ابْصَادَ ذَوَائِلِ

یعنی جوانی کے جوش و خروش کے گھوڑوں اور اونٹنوں پر سے زین و لجام اتر گئے ہیں۔ یا
 پھر عبید کا مصرع ہے ع

إِذَا صُبَحْتُ بِبَدِ الشَّمَالِ زِمَامَهَا

یعنی جب (آدمی کی) زمام باد شمال کے ہاتھ میں تھی۔ جرجانی کہتے ہیں کہ زید اور شیر والے
 استعارے، یا معشوق اور سورج والے استعارے میں ایک کے بدلے ایک کا رشتہ قائم کرنے کے
 لیے حقیقی اشیا کا ذکر ممکن ہے۔ لیکن ایسی کوئی حقیقی اشیا نہیں ہیں جن کے اور ”جوش و خروش
 کے گھوڑوں اور اونٹنوں“ یا ”باد شمال کے ہاتھوں“ کے درمیان مماثلت کا رشتہ قائم ہو سکے۔ ایسے
 استعارے (یا تمثیل) کے لغوی یا مکمل معنی نہیں بیان ہو سکتے۔

استعارے کی یہ بحث ہمیں مفتضائے کلام کے کثیر ہونے کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔
 جرجانی کو اس بات کا احساس ضرور تھا کہ بعض اوقات ”معنی“ یعنی Idea کی تریں اور باتیں
 ہو سکتی ہیں۔ اور وہ کسی نہ کسی طرح معنی کا حصہ ہوتی ہیں۔ اس صورت حال کو انہوں نے ”معنی المعنی“
 سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن انہیں زیادہ دلچسپی تعین معنی سے تھی نہ کہ کثیر معنی سے۔ ان کی تمام شعریات
 کا منبع تفسیر قرآن تھی۔ لہذا وہ متن کے بارے میں ایسے کسی رویے کو قبول نہ کر سکتے تھے۔ جو ایک سے

زیادہ معنی کے امکان پر مبنی ہو۔ چنانچہ مولانا حمید الدین فراہی کا قول ہے کہ ”ایک آیت ایک متن ایک ہی معنی کا متحمل ہوتا ہے۔ اور متعدد معانی کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ قرآن مجید بالکل قطعی الدلالت ہے۔ ہر آیت میں مختلف معانی کا احتمال محض ہمارے قلمت علم و تدبر کا نتیجہ ہے۔“ معنی کو قید کرنا، یعنی اس کے حدود متعین کرنے کے لیے متن ساز اور متن کو حاصل کرنے، پڑھنے والے کے رویے اور خود متن کی نحوی کیفیت کو متعین کرنے والی تمام صورتوں پر غور کرنا بنیادی اہمیت کا معاملہ تھا۔ تعبیر متن کے سلسلے میں Receiver-Medium-Sender کا فارمولا جسے ہم لوگ آج رومن یا کبسن کے حوالے سے جانتے ہیں۔ اس کی بنیاد دراصل جرجانی نے رکھی تھی۔ اسی طرح یا کبسن کا مشہور اصول ہے کہ ایک چیز the grammar of poetry ہے اور ایک چیز ہے the poetry of grammar

یہ قضیہ بھی جرجانی کا وضع کردہ ہے۔ جرجانی نے ”معانی النحو“ کی اصطلاح استعمال کی ہے اور واضح کیا ہے کہ بہت سے معانی کا انحصار نحوی تراکیب پر ہوتا ہے۔ اور بہت جگہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ معنی کی حدیں لغوی تراکیب سے آگے نکل جاتی ہیں۔ مثلاً قرآن پاک (سورہ نور کی چوبیسویں آیت) میں ہے۔ **وَاللّٰهُ يَعْلَمُ وَاَنْتُمْ لَا تَعْلَمُوْنَ** یہاں اگرچہ علم / یعلم فعل متعدی ہے، لیکن یہ فعل لازم کا حکم رکھتا ہے۔ یعلم اس آیت میں مطلق علم والے کے معنی میں ہے۔ نحوی تراکیب میں معنی کی بنا کس طرح پڑتی ہے، اس پر سب سے پہلے اشارے ابن قتیبہ نے کیے تھے جب اس نے انشائیہ **non : falsifiable** اور خبریہ **alsififiable** : کلام میں تفریق قائم کی تھی۔ ظاہر ہے کہ انشائیہ کلام میں معنی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔ جرجانی نے اس کو آگے بڑھاتے ہوئے متن ساز کے مقصود، اس کی حیثیت، متن کو حاصل کرنے، پڑھنے والے کی حیثیت اور ”مقتضائے حال“ اور ”مقامات کلام“ کی گفتگو کی یعنی جرجانی کا مقصد یہ دیکھنا تھا کہ متن کے معنی کو کس طرح اور کس حد تک قطعاً مقرر کر سکتے ہیں۔ واضح رہے کہ جرجانی کے اس اصول کی بازگشت کہ بعض استعارے لغوی معنی ہی میں با معنی ہوتے ہیں۔ جدید علم شرح کے بانی شلار ماخر کے یہاں بھی ملتی ہے۔ لیکن اس کی بحث کثرت معنی سے ہے۔ شدت معنی سے نہیں۔

اگرچہ جرجانی کے عظیم پیروا ابو یعقوب سکاکی نے اس بات کو محسوس کیا کہ معنی پیدا کرنے کی صورتیں نحو اور مقصود کے باہر بھی ممکن ہیں۔ لیکن کلام کے کثیر المعنی ہونے کے امکانات، یعنی ایسا متن بنانے کے امکانات پر انھوں نے غور نہ کیا کہ جس میں کلام فی نفسہ کثرت معنی رکھتا ہو۔ سکاکی نے علم بیان اور علم بدیع اور علم معانی کی تفریق تو قائم کی اور یہ بھی بتایا کہ علم المعانی میں وہ معاملات زیر بحث

اُنیں گے جو معانی النحوی سے متعلق ہوں (یعنی انہوں نے علم المعنی کو شعریات کا حصہ قرار دیا) اور یہ بھی کہا کہ علم بدیع میں مناسخ اور ان ہنرمندیوں سے بحث ہوگی جن کی بنیاد افراط پر ہے۔ لیکن انہوں نے ”معنی سے“ مضمون۔ بی مرادلی۔ یعنی وہ جرجانی کے اس اصول سے باہر نہ نکلے کہ کلام کے ”معنی بیان کرنے کے لیے تفسید“ (قید کرنا، یعنی وہ چیزیں جو مفہوم کو مبہم ہونے سے بچاتی ہیں) کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ مرورایام کے ساتھ ساتھ علم المعنی Semantics کی بحث تو پھر الگ ہوگئی۔ لیکن نام باقی رہا۔ یعنی ”علم بدیع“ کو ”علم معنی“ بھی کہا جانے لگا۔ لوگ یہ بات بھی بھول گئے کہ سکالوں نے مناسخ بدیع کو معنی کا جز بہر حال قرار دیا تھا۔

یہ بات کہ معنی بطور Idea اور معنی بطور Meaning دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ اور کلام میں معنی کا وجود صرف اس بات پر دال نہیں کہ اس میں کوئی مضمون ہے۔ پر اسنے لوگوں کو کسی نہ کسی سطح پر معلوم ضرور رہی ہوگی۔ یعنی کسی متن میں اگر معنی ہیں تو وہ سراسر مضمون کے پابند بھی ہو سکتے ہیں۔ اور نہیں بھی ہو سکتے۔ یہ ممکن ہے کہ متن کا مضمون صرف چند اشاروں یا مبہم کنایوں تک محدود ہو، لیکن اس کے معنی ان اشاروں اور کنایوں کی مدد سے بحیرت بن سکتے ہوں۔ یہ ممکن ہے کہ متن مختصر ہو لیکن اس میں بہت سے معنی یا بڑے معنی سما جائیں۔ یہ ممکن ہے کہ متن کی سطح پر مضمون کچھ کہتا ہو لیکن اندر اندر کچھ کہتا ہو۔ ان امکانات کا دماغ اس احساس تک بندی کے شعرا سے پہلے بھی لوگوں کو رہا ہوگا۔ چنانچہ انوری کا شعر ہے سے

در جہانی و از جہاں بیشی

ہم چو معنی کہ دریاں باشد

ایک سطح پر تو اسے متنی کے ایک شعر کا جواب کہہ سکتے ہیں۔ متنی کے شعریات ہے کہ تم (مصحح)

انسانوں میں سے ہو لیکن ان سے برتر ہو جس طرح کہ مشک نافہ اگرچہ خون ہی سے ہوتا ہے،

لیکن وہ خون سے افضل ہے۔ سے

وَإِنْ كُنْتُمْ إِلَّا نَا مُمَّ وَانْتَ مِنْهُمْ

فَإِنَّ الْمَكَّ بَعْضُ دَمِ الْغَزَالِ

لیکن ایک سطح پر یہ یقیناً شعریات کے عالم سے ایک بیان ہے کہ یہ ممکن ہے کہ متن

مختصر ہو لیکن اس کے معنی کثیر ہوں۔

شربوین صدی کا وسط آتے آتے سب ہندی کے شعرا اور اردو کے شعرا کے یہاں
 معنی اور مضمون کا فرق قائم ہو چکا تھا۔ اس بات کا ایک ثبوت تو یہی ہے کہ لفظ ”مضمون“ استعمال
 میں آیا۔ اگرچہ کتابی طور پر اب بھی ”معنی“ سے مفہوم نہیں بلکہ Theme یا Idea مراد لیتے تھے۔
 لیکن عملی طور پر ”معنی“ کو Meaning یعنی کسی متن کی معنویت، کائنات سے اس کے تعلق، اور
 اس کی نتیجہ خیزی کے معنی میں استعمال کیا جاتا تھا۔ دوسرے الفاظ میں اب یہ بات (غالباً سنسکرت
 کے زیر اثر) واضح ہو چلی تھی کہ اگر (قبول سکا کی) علم بیان وہ علم ہے جس میں ہم یہ معلوم کرتے
 ہیں کہ ایک ہی معنی (مضمون Theme، Idea) کو وضاحت اور عدم وضاحت کے مختلف مدارج
 میں کس طرح بیان کرتے ہیں (یعنی ایک ہی مفہوم پر مشتمل کئی بیانات ہوں تو ممکن ہے کہ کوئی
 زیادہ واضح ہو اور کوئی کم) تو یہ سوال بھی علم بیان یا فن شعر سے متعلق ہے کہ عدم وضاحت کی
 بنا پر، یا کسی اور بنا پر، کسی بیان میں ایک سے زیادہ معنی ہو سکتے ہیں کہ نہیں؟ اس مسئلے کو آسان
 زبان میں یوں بیان کر سکتے ہیں کہ شعر میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ اس کے معنی Theme یا Idea
 یا مضمون) میں شامل ہے لیکن اس کو آسانی کے لیے دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک تو اس
 سوال کا جواب ہو گا کہ شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟ اور دوسرا اس سوال کا جواب ہو گا کہ کسی
 چیز کے بارے میں جو کہا گیا ہے اس سے ہم کیا نتیجہ نکال سکتے ہیں۔ یا کائنات کے بارے
 میں وہ ہمیں کیا بتاتا ہے۔ پہلے حصے کو مضمون اور دوسرے حصے کو معنی کہیں گے۔ لہذا مضمون
 کا اصل کام اور مقصد یہ ہے کہ وہ معنی کی پیدائش کے لیے موقع فراہم کرتا ہے۔ ایک بنیادی معنی
 تو مضمون میں ہوتے ہی ہیں جنہیں ہم آسانی کے لیے لغوی معنی کہہ سکتے ہیں۔ پھر اس لغوی معنی کے
 ذریعے نئے معنی پیدا ہو سکتے ہیں اور ان کو متن کے مضمون سے براہ راست علاقہ ہو بھی سکتا ہے اور
 نہیں بھی۔ لسانیات کی زبان میں مضمون کو Sign یا Signifier اور معنی کو Signant
 یا Signifier کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس کی ضرورت نہیں، کیونکہ دال اور مدلول کا رشتہ ہمیشہ بے اسو لا
 Arbitrary ہوتا ہے۔ اور مضمون معنی کے درمیان رشتہ رسمیتی، بخوی، لغوی، طرح طرح کا ہو سکتا
 ہے۔ اور بعض اوقات یہ رشتہ براہ راست ہوتا بھی نہیں۔ رچرڈس نے استعارے کی بحث میں
 Tenor or Vehicle کی اصطلاحیں استعمال کی تھیں۔ مؤخر الذکر سے اس کی مراد تھی وہ چیز یا بات
 جو استعارے کا مفہوم و مقصود ہے۔ اور اول الذکر سے اس کی مراد تھی وہ چیز یا بات جو استعارے
 میں کہی گئی ہے۔ مضمون اور معنی کی بحث پر ان اصطلاحوں کا اطلاق کریں تو مضمون بمنزلہ Tenor

ہے اور معنی بمنزلہ Vehicle ہے۔ بعد کے لوگوں نے Tenor کو خارجی حقیقت اور Vehicle کو اس حقیقت کے بیان کی کوشش سے تعبیر کیا۔ اس نظریے میں بھول اور عدم تطابق کے مواقع بہت ہیں۔ لیکن اس حد تک یہ ہمارے کام کا ہے کہ مضمون میں اکثر لغوی / خارجی حقیقت بیان ہوتی ہے اور معنی میں اس کی تعبیر۔

پریسل مذکورہ یہ بیان کر دوں کہ استعارے اور معنی پر رچرڈس نے جو کچھ لکھا ہے۔ اس کا زیادہ تر حصہ جرجانی اپنی دو کتابوں "دلائل الاعجاز" اور "اسرار البلاغت" (بالخصوص "اسرار البلاغت") میں بیان کر چکے تھے۔ اور حسی طرح جرجانی نے کلام کی کثیر المعنویت پر زیادہ گفتگو نہیں کی تھی بلکہ یہ بحث ان کے بہت بعد ان کے چاروں نے شروع کی۔ اسی طرح مغرب میں کثیر المعنی کلام کی بحث کا آغاز رچرڈس کے شاگرد ایمپسن Empson کا مہون منت ہے۔ یعنی آفرینی کے اصول میں بنیادی بات یہ ہے کہ ایک ہی بات میں کئی معنی ہو سکتے ہیں۔ اور یہ صرف اس لیے نہیں کہ متکلم کا ارادہ یا مقصود تعین معنی میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ بلکہ اس لیے بھی کہ زبان اپنے مزاج کے اعتبار سے کثیر المعنی ہے۔ لہذا ایسے متن بن سکتے ہیں جن میں متکلم کے ارادے اور مقصود، اور مخاطب کی حیثیت و مقام کا لحاظ رکھتے بغیر من حیث الغنطرت کثرت معنی ہو سکتی مابہرین شعریات کو اس بات کا احساس تھا۔ ممکن بلکہ اغلب ہے کہ سربزویں مدی کے ہند فارسی شعرا نے مضمون اور معنی کی تفریق اور کلام کے فطری طور پر کثیر المعنی ہونے کے بارے میں معلومات یا اشارے ہند قدیم کے ادب سے حاصل کیے ہوں۔

مغربی شعریات میں مضمون کا تصور (یعنی وہ تصور جسے عرب ایرانی شعریات میں معنی کہتے ہیں) نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قدیم یونان میں زیادہ تر توجہ اس بات پر تھی کہ کس طرح کہا جا رہا ہے۔ نہ کہ اس بات پر کہ کیا کہا جا رہا ہے۔ بعض اوقات تو یہ اصول اس سختی سے برتا جاتا تھا کہ بعض اصناف کے لیے اتنی ہی پہچان کافی تھی کہ وہ کسی مخصوص بحر میں ہوتی تھیں۔ مثلاً قدیم یونانی میں ججویہ، تھوری یا زیادہ لمبش، اور پیکرڈین کی شاعری Lambies اوزان میں لکھی جاتی تھی چنانچہ کسی کلام کا Lambic ہونا اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی تھا کہ وہ ججویہ وغیرہ ہے۔ ہمارے یہاں رباعی کے اوزان مقرر ہیں لیکن صرف ان اوزان میں کسی کلام کا ہونا اس بات کا ثبوت نہیں کہ وہ رباعی ہے۔ دوسری بات یہ کہ یونان اور پھر اس کی دیکھا دیکھی تمام یورپ میں یہ بحث ہوتی رہی ہے کہ شاعری مبنی بر حقیقت ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کا فطری نتیجہ یہ تھا کہ

شاعری (یا ادب) میں ایک سے زیادہ معنی ہو سکتے ہیں۔ قدیم عرب اور ایران ماہرین کی نظر میں یہ سوال چنداں اہم نہ تھا کہ شاعری مبنی بر حقیقت ہے یا مبنی بر کذب۔ وہ شروع ہی سے جانتے تھے کہ شاعری پیدا ہوتی ہے الفاظ کو اور اشیا کو تخیل کے زور سے یک جا کرنے اور نئی نئی شکلیں بنانے سے۔ لہذا شاعری رسمی سچائی کے برعکس سچائی پیش کرتی ہے۔ قدام ابن جعفر نے "نقد الشعر" کے بالکل ہی شروع میں کہہ دیا تھا کہ "الحسن الشعر کذابہ" یعنی سچا شعر سب سے زیادہ جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ یہاں فلسفیانہ سچائی یا منطقی درستی سے کوئی غرض ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم عرب ایرانی شعریات میں کثیر المعنی کلام کے بارے میں کوئی چھان بین نہیں ملتی۔ کیونکہ جب اس بات کی فکر نہیں کہ شاعری ہیں خارجی دنیا کے بارے میں جھوٹا علم عطا کرتی ہے یا سچا اور الفاظ اگرچہ لغوی معنی میں سچی ہوں، لیکن معنی بمنزلہ حقیقت نہیں ہیں، تو اس بات کی بھی فکر نہ تھی کہ شاعری کے ذریعے حاصل ہونے والے علم کے مدارج اور پہلو طے کیے جائیں۔

سترہویں صدی، سبک بندی کے شعرا اور ان کے ذرا ہی بعد آنے والے اردو شعرا کی یہ دریافت، کہ ایک مضمون سے کئی معنی بن سکتے ہیں، ایک بہت اہم ضرورت کو پوری کر لے کے لیے کار آمد ہوئی۔ بلکہ شاید اس ضرورت کو پوری کرنے ہی کے لیے وجود میں آئی۔ اپنی شعریات کے لحاظ سے سبک بندی، اور اردو، دونوں ہی شاعریاں اس اصول کی پابند تھیں کہ کائنات غیر تبدیل پذیر ہے۔ لہذا ہر چیز کی جگہ جو پہلے سے متعین ہے، وہی رہے گی، شاعری خارجی حقیقت کو نہیں دریافت کرتی۔ کشف، الہام، وحی اور پھر رومیات کے ذریعے حقائق پہلے ہی سے دریافت اور بیان ہو چکے ہیں۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ ان دریافتوں اور بیانات کو اپنے طور پر بیان کرے۔ شاعری اپنے طور پر کوئی بیان کائنات کے بارے میں نہیں وضع کرتی۔ وہ صرف بنے بنائے بیانات کو کسی مخصوص طرز سے دوبارہ بیان کرتی ہے۔ "معنی یا بی" یا "معنی بے گانہ" کی تلاش سے یہی مراد تھی کہ اگر ہو سکے تو پہلے سے معلوم حقائق کو کسی نئے پہلو سے بیان کیا جائے۔ یا ان کے کسی خاص پہلو پر زیادہ یا کم تاکید Emphasis دے کر بیان کیا جائے۔ یا اگر تقدیر بہت اچھی ہوئی تو کوئی بالکل نیا بیان وضع کیا جائے۔ ورنہ اتنا تو کہہ ہی لیا جائے کہ پرانی بات کو کسی نئی شے کے حوالے سے بیان کر دیا جائے۔ بعد میں جب معنی آفرینی کی اصطلاح بکا ر آنے لگی، اور کلام میں معنی کی کثرت پیدا کرنے کا فن مقبول ہو گیا، تو اس عمل کو (یعنی پرانے بیانات کو نئے رنگ میں بیان کرنے، ایک پھول کے مضمون کو سونگے سے باندھنے کے عمل کو) مضمون آفرینی کہا جانے لگا۔

یہاں ایک مثال دیکھ کر آگے چلتے ہیں۔ محمد قلی سلیم کا شعر ہے

کام عاشق چو در آید بہ بغل می مرد
غنچہ بر شاخ گل مارہ طاغون است

طاغون کے مرض میں جو گھٹی نکلتی ہے اسے گرہ طاغون کہتے ہیں۔ اور نکلا ہر ہے کہ اس شعر کا کمال اس بات میں ہے کہ اس میں گرہ طاغون جیسا غیر شاخ غرا نہ دور از کار، اور بعض لوگوں کے لیے گنہ نام موضوع لایا گیا ہے۔ چونکہ شعر کی عبارت میں سب سے زیادہ اہم لفظ اور توجہ انگیز لفظ ”گرہ طاغون“ ہے اور اگر یہ نہ ہو تو مصرع اولیٰ کا دعویٰ بے دلیل رہ جائے۔ لہذا ہم کہیں گے کہ اس شعر کا بنیادی مضمون ”گرہ طاغون“ ہے۔ اور چونکہ یہ مضمون بہت نرالا اور دور از کار ہے، اور بظاہر ”غیر شاعر“ ہے، لیکن اسے شعر میں کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اس لیے یہ شعر مضمون آفرینی کی بہت اچھی مثال ہے۔ اور سب سے خاص بات یہ ہے کہ اس میں مضمون ایسا باندھا گیا ہے جو غالباً پہلے کبھی نہ بندھا تھا۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ دل کو گرہ اور غنچہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لہذا ”گرہ طاغون“، ”غنچہ دل“، ”دل گرفتہ“، ”دگرہ“، یہ سب مناسب کی لڑی میں پر دے ہوئے ہیں۔ پھر، طاغون کی گھٹی بغل میں نکلتی ہے اور دل کی جگہ بھی بغل فرنی کی جاتی ہے۔ سودا کا شعر ہے

دل کے محکموں کو بغل بیچ لیے پھرتا ہوں
کچھ علاج اس کا بھی اے غیشہ گراں ہے کہ نہیں

لہذا اگرہ طاغون، بغل، دل، ان میں بھی مناسب ہے۔ پھر معنی بخوی پر بھی نگاہ رکھیے۔ ایک طرح پر ہمیں توجہ دینا ہے کہ ہمارے شاخ گل کے لیے غنچہ ہے۔ اور اگر غنچہ کو مستقر دین تو جملہ بنتا ہے کہ ہمارے شاخ گل پر غنچہ، گرہ طاغون بن جاتا ہے۔ اب گرہ پر ذرا اور غور کر لیں۔ دل کو گرہ تو کہتے ہی ہیں۔ لہذا اگرہ کا کھل جانا، یعنی دل کا کھل جانا، باعث ہے مسرت کا، اور غلامت ہے فرحت اور کامیابی کی۔ لیکن گرہ طاغون وہ گرہ ہے کہ جب وہ نکلتی ہے تو مریض جاں بحق ہو جاتا ہے۔ لہذا دل کی گرہ کا کھل جانا عقدہ عشق کا ہمیشہ کے لیے لا ینحل رہ جاتا ہے۔ اس شعر میں کچھ باتیں اور بھی ہیں۔ لیکن یہ ثابت کرنے کے لیے کہ اس میں اعلیٰ درجے کی مضمون آفرینی ہے۔ مندرجہ بالا تجزیہ کافی ہونا چاہیئے۔ اب حسب ذیل باتوں پر توجہ کیجئے۔ اس شعر کی بنیاد جن بیانات / مفروضات پر ہے انہیں ہم یوں بیان کر سکتے ہیں۔

(۱) عاشق کی تقدیر میں کامیابی نہیں (۲) اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اگر عاشق کو گوہر مقصود

ہاتھ ابھی جلنے تو وہ اس سے لطف اندوز نہ ہو سکے گا۔

(۲) عاشق کا گوہر مطلوب عام طور پر ایک ہی ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اگر ایک نہ ملے تو وہ دوسرے کی تلاش میں سرگرداں ہو جائے۔

(۳) چونکہ عشق عبارت ہے حرماں نصیبی سے، لہذا عشق جتنا سچا ہوگا عاشق اتنا ہی "خجور و خم زدہ ہو گا۔"

(۴) عاشق کے دل کو غنچے سے اور غنچے کو گرہ سے تشبیہ دیتے ہیں (اس کی وجہ بیان کرنے کی یہاں ضرورت نہیں)

یہ چاروں باتیں کلاسیکی فارسی اردو شعری مد تک کا لسانی حقائق ہیں۔ (یا کالسانی حقائق کے بارے میں ایسے بیانات ہیں جنہیں صحیح قرار دیا گیا ہے) جب تک کہ باتیں نہ معلوم ہوں سلیم کا شعر سمجھ میں نہ آئے گا۔ سمجھ میں آنا تو بعد کی بات ہے، یہ شعر وجود ہی میں نہ آئے گا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مضمون آفرینی انتہائی مشکل اور مہربان آرا عمل ہے۔ تازہ سے تازہ مضمون اور بدیع سے بدیع خیال بھی پہلے سے موجود مضامین یا خیالات پر قائم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زیادہ تر مضمون پیش پا افتادہ یا مقبذ معلوم ہوتے ہیں۔ نئی بات کہنا تقریباً ناممکن ہے۔ کسی پرانی بات کو نئے انداز سے کہہ لینا بھی بہت مشکل ہے۔ عمدگی سلیم نے بہت بڑی بداعت اور تازگی پیدا کی اور گرہ طاعون کا مضمون باز رہا لیکن جن چیزوں کے ذریعہ مضمون کا بند بٹا ممکن ہوا ہے وہ سب پہلے سے موجود تھے۔

نئے مضمون روز روز نہیں ہاتھ لگتے۔ اور شاغری میں نئی بات کہے بغیر چارہ نہیں۔ ہند، معنی آفرینی کو فروغ لازمی قرار پایا۔ مہیا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں۔ یعنی کی جگہ مضمون کی اصطلاح کا استعمال اس بات کا ثبوت ہے کہ اب معنی کی اصطلاح کسی اور مفہوم میں استعمال ہوتی ہے یا ہوئی ہے بستر ہویں مدی کے تین سب سے زیادہ معنی آفرین شعرا صاحب غنی اور بیدل کے یہاں سے قمیموں اصطلاحوں کے استعمال کی مثالیں پیش خدمت ہیں۔

معنی مرادف مضمون مرادف Idea

(۱) صائب

صائب ز آشنائی دو عالم کنارہ کرد

ہر کس کہ شد ز معنی بے گانہ آشنا

”بہارِ عجم“ میں ”معنی بے گانہ“ کی تعریف لکھی ہے۔ ”معنی تازہ“ اور ”معنی“ کی تعریف

یہ لکھا ہے۔ "مرادف مضمون"۔ مناسب نے "معنی بے گمانہ" کو اسی معنی میں اور جگہ بھی استعمال کیا ہے۔

یاراں تلاشش تازگی نقطہ کردہ اند
صائب تلاشش معنی بے گمانہ می کند
یعنی "مرادف" مضمون "کاشف مزید اشعار میں ملاحظہ ہوئے
بال پرواز ترا ہر چند صائب بستہ اند
شکر شد خاطر معنی شکایت دادہ اند
عشرت مامعنی نازک بدست آوردن است
عید مانازک خیالات را ہلال این است و۔
(۲۱) غنی۔

ما بعد معنی باریک نہ گردیم خموشش
گہراست آل کہ بیک رشتہ دہن می بندد
آب بود معنی روشن غنی
خوب اگر بستہ شود گوہر است
ہر دم از گوشہ خاطر سر جستن دارد
معنی تازہ غزالیت کربستن دارد

(۲) بیدل

خیال اگر ہوس آہنگ مشق آزادی ست
جو بوس گل بہ صبا معنی نہ بستہ نویس
اے بسا معنی کہ از تا محسوس ہائے زباں
باہم شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند

مضمون مرادف معنی مرادف Idea

غنی۔ ہرنداریم ز اشعار کسے مضمون را
طبع نازک نہ تواند سخن کس برداشت
از نزاکت اوقند مضمون من
گر بہ مضمون کسے پہلو زند

مضمون دزدی یاراں نمی باشد غمے مارا
چناں بستم مضمون را کہ نتواند کے بردن
از بس کہ شعر گفتن شد متبذل دریں عہد
لب بستن است اکنون مضمون تمازہ بستن

صائب اور بیدل کے یہاں لفظ "مضمون" اصطلاحی معنوں میں نظر نہ پڑا۔ لیکن ظاہر ہے اس کا مطلب یہ نہیں کہ استعمال ہی نہیں ہوا۔ اور میری بات واضح کر کے لیے غنی کی مثالیں بہر حال کافی ہیں۔

معنی مرادف Meaning

(۱) صائب

نقش حیراں را خبر از حالت نقاش نیست

معنی پوشیدہ را از صورت دیا مہرس

اس شعر کے معنی بظاہر یہ ہیں کہ متن میں لامتناہی معنی ممکن ہیں۔ اور متن سے منشاے

مصنف کا پتہ لگانے کی کوشش غیر ضروری، یا فضول ہے۔

صائب بخش از چہرہ معنی ورق لفظ

تا کے زبردن سیرکنم باغ ارم را

یہاں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ الفاظ دراصل پردہ ہیں، وہ معنی کے حامل نہیں بلکہ

معنی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ لفظ محض ہیئت میں۔ خود معنی کے حامل نہیں۔ یہی وجہ ہے

کہ متن کے معنی اصولاً ناممکود ہو سکتے ہیں۔ بیدل کے یہاں بھی یہ خیال ملتا ہے لیکن ذرا مختلف

زاویے سے۔

صائب بہ حسن طبع تو اقرار کردہ اند

تبع کہ در نزاکت معنی رسیدہ اند

ظاہر ہے کہ یہاں "نزاکت معنی" سے معنی کی باریکی اور subtlety مراد ہے۔

مضمون کی نزاکت نہیں۔

(۲) غنی۔ معنی صاف کہ درقالب الفاظ براست

ہست اُمینہ صافی کہ نہاں درنمداست

می نہایم سخنم تازہ ولے بے تر نیست
از تر چہرہ آئینہ کسے آگہ نیست

یعنی یہ ممکن ہے کہ مضمون تازہ ہو اور معنی بھی کثیر ہوں۔ میر نے بھی "بے تر" کی اصطلاح "نہائی
از معنی" "نہائی از ریاضت" اور "نہائی از معیت" کے مفہوم میں اور "تر" یا "تہ دار" کی اصطلاح "عمیق"
یا "عمیق" یا "پرازمعنی" کے مفہوم میں برقی ہے۔

کہاں سے تر کر میں پیدا یہ ناطقان حال
کہ پوچھ باقی ہی ہے کلام ان جولاہوں کا

(دیوان اول)

اس فن میں کوئی بے تر کیا ہو مرا معارض
اول تو ملک سند ہوں بچہ یہ مری زباں ہے

(دیوان اول)

در فہم شعر تہ دار او فکر عاجز سخاں پشت دست
بر زمیں می گذارد۔

(نکات الشعراء، در بیان محمد حسین کلیم)

بے انصافی امر علاحدہ است و گرد تہ داری شعراء
نمایاں است۔

(نکات الشعراء، در بیان میر سجاد)

از تنگ ابی بنائے ریختہ را بہ آب رسانیدہ.... الغرض
بسیار کم فرصت دے تہ است۔

(نکات الشعراء، در بیان خاکسار)

(۳) تبدیل۔

سخنی اگر ہمہ معنیست بے کم و بیش
عبارتے ست خموشی کہ انتخاب نہ دارد
معنی کز فہم آن اندیشہ درخوں می لطیف
ایں زماں در کسوت حرف و رقم بے پردہ است

از ورق گردانی تجدید ہے رنجی مہر س
 لطف یک معنی بر عرض ہر عبارت دیگر است
 حسن معنی از نگاہ لفظ آشنایان ہے ادراک، غبار
 آلود یک عالم ہے داد (داست)

(نکات تبدیل)

آخر میں "چہار عنصر" کا ایک نسبت طویل اقتباس حاضر کرتا ہوں۔
 "ابن جاناظہ و باطن چوں نور آفتاب یک دیگر اند۔ و لفظ و معنی چوں تری و آب،
 استیاز نسبت پادوسر۔ و لفظ نہ جوشیہ کہ معنی نہ نمود۔ و معنی گل نہ کرد کہ لفظ نہ بود۔
 سر بیج رشتہ چوں موج گوہر از یک دیگر پیش نمی گذرد۔ و قدم بیج کس چوں خط پر کار
 راہ سبقت نہ می سپرد۔"

یہاں تبدیل عرفان و آگہی کی اس منزل کا ذکر کر رہے ہیں جہاں لفظ اور معنی کی دوئی مٹ
 کر وحدت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کوئی لفظ اپنے معنی نہیں رہ جاتا۔ اور ہر لفظ کسی حقیقت کی طرف
 اشارہ کرتا ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ آج ہمارے خیال میں زبان کی نوعیت اس سے مختلف ہے،
 اور بہر حال بیدل کسی عارفانہ مقام سے محضت گو کر رہے ہیں۔ جو بات ہمارے مفید مطلب ہے وہ یہ
 ہے کہ الفاظ کے ذریعہ معنی وجود میں آسکتے ہیں۔ کوئی معنی ایسے نہیں جو لفظ کے بغیر پیدا ہو سکیں۔ لہذا
 شعر میں لفظ کا ماہرانہ، خلاقانہ استعمال معنی کو منسوس شہود پر لانے کا ذریعہ بن سکتا ہے۔

تبدیل کا انتقال مسئلہ میں ہوا۔ یہی وہ زمانہ ہے جب اردو شاعروں نے سبک ہندی کے
 شعرا سے پورا پورا اثر قبول کرنا شروع کیا۔ اب لفظ اور معنی کو دو الگ وجود تسلیم کیا جانے لگا۔ اور وہ
 کلام اچھا قرار دیا جانے لگا جہاں لفظ اور معنی میں اتفاق ہو۔ یعنی، جہاں ایسے الفاظ استعمال ہوں
 جو باہم مناسبت رکھتے ہوں۔ اور معنی کی پشت پناہی کرتے ہوں۔ اسی زمانے میں ایہام گوئی کا
 دور دورہ ہوا۔ جو ایہام گوئی کو معنی آفرینی کی مہم کا پہلا اہم پڑاؤ کہا جانا چاہیے۔ ہمارے کتابی
 نقادوں کے دعوؤں کے علی الرغم، ایہام گوئی نے اردو شاعری، خاص کر غزل اور مرثیہ پر زبردست اثر
 ڈالا۔ ایہام سے شغف کے باعث زبان کے امکانات بروئے کار آئے اور الفاظ کے نئے نئے
 میل Combination اور نظم Structure ایجاد ہوئے اور اس طرح معنی کے نئے نئے

پہلوؤں کو شعور میں جلوہ گر ہونے کا موقع ملا۔

ایسا نہیں ہے کہ اردو شاعری میں ایہام پہلے نہیں تھا۔ ولی اور سراج کے یہاں ایہام کثرت سے ہے۔ ولی کے بارے میں ہم نہیں کہہ سکتے کہ دلی پہنچنے کے پہلے والا کلام کون سا ہے، لہذا یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ ولی کے اس کلام میں بھی ایہام ہے جو ولی کے پہلے کا ہے۔ لیکن یہ فرض کرنا بھی مشکل ہے کہ دلی پہنچنے کے پہلے ولی کو ایہام سے کوئی مس نہ رہا ہو۔ بہ حال سراج ولی یا شہابی ہند کبھی نہیں آئے۔ لیکن ان کے یہاں بھی ایہام بکثرت نظر آتا ہے۔ ذوق صرف یہ ہے کہ انھارویں صدی کے اوائل کی دلی میں ہمارے شعرا نے شعوری طور پر ایہام کو ایک مستقل وظیفہ شعری طرح اختیار کیا۔ ہمارے کتابی نقاد ایہام گوئی کی تاریخ کا ذکر کرتے ہیں اور ان کا اہجہ ناک بھول سکونے والا ہوتا ہے۔ حالانکہ ہماری کلاسیکی روایت میں کسی طرز یا اسلوب کو میں حیث الجماعت اختیار کرنے کی رسم کا وجود ہی نہیں۔ ۱۰ پندرہویں صدی کے ایرانی شعرا کو معاگوئی اور طبع طبع کی افغلی صنعتوں کا غیر معمولی شوق ضرور تھا اور چند برسوں کے لیے ایران میں ان کا فلیشن سا بن گیا تھا۔ لیکن تحریک اسے بھی نہیں کہہ سکتے۔ بہ حال ہم انھارویں صدی کے اوائل کی دلی میں ایہام گوئی کو فلیشن قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن یہ نہ کوئی تحریک تھی اور نہ اس کے خلاف کوئی منظم "آواز اٹھانی گئی" جیسا کہ کتابی نقادوں نے ہیں باور کرنا چاہا ہے۔

ایہام گوئی کے مخالف اور ہمدرد سب اس بات کا اقرار کرتے ہیں کہ یہ "معنی یابی" "تلاش لفظ تازہ" اور "طرز تازہ" اختیار کرنے کا وسیلہ تھی۔ بقول میر حسن "چوں طراز تازہ بود، خوش می آمد" لیکن اکثر سے ازیں بحر گوہر شہوار بردند۔ و بعضے بہ سبب تلاش لفظ خرف ریزہ یہ کف آور دند۔ قاسم چاند پوری نے ایہام گوئی کو "شاہان تبدلے زمانہ محمد شاہ" کی طرف سے "تلاش الفاظ تازہ" کی کوشش اور جان شعریہ ایک قسم "اور اسے" مرتبہ بلاغت سے گمانے کا عمل قرار دیا ہے۔ اطف یہ ہے کہ خود قائم کے یہاں ایہام خوب موجود ہے۔ عام قاعدہ ہے کہ لوگ فلیشن کو اختیار کرتے ہیں۔ اور جب اس کا زمانہ گزر جاتا ہے تو اسے نہ صرف ترک کر دیتے ہیں بلکہ اس پر ہنستے بھی ہیں۔ قائم نے یہی کیا ہے لیکن ہمارے کتابی نقادوں نے قائم کے مندرجہ بالا جملوں کو ایہام گوئی کے خلاف حملے اور احتجاج سے تعبیر کیا ہے۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ جب قائم نے اپنا تذکرہ لکھا، ۱۰۵۵ھ کے آس پاس، تو ایہام گوئی کا فلیشن ختم ہو چکا تھا۔ اور اب وہ شاعروں کے بہت سے طرزوں میں سے ایک طرز کی حیثیت سے معروف تھی۔ سودا، میر، درد، سب ایہام کو برت رہے تھے۔ لیکن اس کی وہ مقبولیت یا عام رواج نہ

تھاجر صدی کے ادا اہل میں تھا۔ کتابی نقادوں نے یقین کو ایہام گوئی کے خلاف نبرد آزما اور ”اردو شاعری کو ایہام گوئی کے رنگین از نکالنے والا بیان کیا ہے۔ یقین تو ۱۵۵۷ء میں مرچکے تھے۔ لہذا ایہام کے خلاف قائم کے بیانات گذرے ہوئے نیشن پر استہزا سے زیادہ کچھ نہیں۔ ورنہ خود قائم اور دوسرے تمام اہم وگ (مثلاً میر، میر حسن، قدرت اللہ شوق وغیرہ) ایہام کو تلاش لفظ تازہ اور معنی یابی کی مہم کا حسنہ قرار دیتے ہیں۔ افسوس ہے کہ ہمارے نقادوں نے ایہام کی حقیقت کو نہ سمجھا اور قائم وغیرہ کے بیانات کو بنیاد بنا کر اسے اردو شاعری کے دامن پر داع بتایا نہ کہ اپنی کے اس جوش میں یاروں نے پہلے ایہام گوئی کو ایک ”تحریک“ قرار دیا۔ پھر اس کے خلاف ایک تحریک دریافت کی اور یقین کو اس کا ”علم بردار“ بیان کیا۔ لطف یہ ہے کہ یہی لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ ایہام گوئی کو ترک کرنے کا سہرا میرزا مظہر جان جاناں کے سر ہے۔ میرزا سے موصوف نے اپنے دیوان نازسی کے دیباچے میں ایک عبارت ایسی لکھی ہے جس سے گمان گذرتا ہے کہ ۱۱۵۰ (۱۷۳۷ء) میں جب ان کی عمر چالیس سے کم تھی، وہ شعر گوئی ترک کر چکے تھے۔ اس وقت یقین کی عمر دس گیارہ سال کی ہوگی۔ لہذا یا تو یہ بات غلط ہے کہ یقین نے ایہام گوئی کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ یا یہ بات غلط ہے کہ میرزا جان جاناں شہید نے اردو شاعری کو ”ایہام کے خازن“ سے پاک کیا۔

حقیقت یہ ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ ایہام گوئی دراصل معنی آفرینی اور تازہ گوئی کا ایک وسیلہ تھی۔ سترہویں صدی کے آخر اور اٹھارہویں صدی کے شروع میں اردو شعرا نے اسے کثرت سے برتا، حتیٰ کہ اس کی شکل ایک فیشن کی سی ہو گئی۔ آبرو نے ۱۷۲۳ء میں بعمر ۴۸ سال انتقال کیا۔ ان کے مرتے ہی اس فیشن کا زور کم ہونے لگا۔ ناجی بھی نسبت کم عمری میں ۱۷۳۷ء میں مر گئے۔ ولی نے ۱۷۳۷ء یا ۱۷۳۸ء میں نہ انتقال کیا ہو، لیکن ۱۷۳۷ء تک وہ یقیناً وفات پا چکے تھے۔ اور دہلی شہر کو تو وہ اس کے بہت پہلے چھوڑ چکے تھے۔ ناجی جب مرے ہیں تو وہ یقین (پیدائش ۱۷۲۷ء) اور قائم (پیدائش ۱۷۳۷ء) شاعری شروع کر رہے ہوں گے۔ میر (پیدائش ۱۷۳۲ء) اور درد (پیدائش ۱۷۳۷ء) کا نام مشہور ہونے لگا ہوگا۔ اور شاہ حاتم (پیدائش ۱۷۹۹ء) اور سودا (پیدائش ۱۷۹۶ء یا ۱۷۹۷ء) اقلیم سخن پر راج کر رہے تھے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ شاہ حاتم کے یہاں ایہام سے شغف ۱۱۴۲ (۱۷۲۹ء) کے آس پاس کم ہونے لگتا ہے۔ اور یہ زمانہ آبرو کا بالکل اخیر زمانہ ہے۔ لہذا ایہام گوئی کے فلیش کا آثار اور آبرو کی موت کا ایک دوسرے سے تعلق ناگزیر اور لا بدی معلوم ہوتا ہے۔

ایہام گوئی سے متعلق محمد حسین آزاد نے پتے کی بات کہی ہے۔ ”آبِ حیات“ کے باب
 بعنوان ”نظم اردو کی تاریخ“ میں وہ کہتے ہیں:-

”نظم اردو کے آغاز میں یہ امر قابلِ اظہار ہے کہ سنسکرت میں ایک ایک لفظ کے
 کئی کئی معنی ہیں۔ اس واسطے اس میں اور برج بھاشا اس کی شاخ میں ذومخین الفاظ
 اور ایہام پردہ ہروں کی بنیاد ہوتی تھی۔ فارسی میں یہ صفت ہے مگر کم۔ اردو میں پہلے
 پہلے شعری بنیاد اسی پر رکھی گئی اور دراول کے شعرا میں برابر وہی قانون جاری رہا؛

یعنی محمد حسین آزاد نے اردو ایہام گوئی کا رشتہ سنسکرت اور برج بھاشا سے جوڑا ہے۔
 قاضی عبدالودود نے ایہام کی اصل سبک ہندی کی فارسی شاعری میں قرار دی ہے۔ لیکن بات ایک
 ہی ہے۔ کیونکہ سبک ہندی کے شعرا سنسکرت سے بہر حال متاثر ہوئے۔ اکبر کے زمانے میں اہم
 شعرا مثلاً فیضی سنسکرت سے واقف تھے اور سنسکرت شعریات کا آخری بڑا مفکر پنڈت راج جگن ناتھ
 شاہ جہاں کے دربار سے منسلک تھا۔ پنڈت راج کا خطاب اسے شاہ جہاں ہی نے دیا تھا۔ جگن ناتھ
 کے فروغ کا زمانہ کم و بیش وہی ہے جو مصائب اور غمی کے فروغ کا زمانہ ہے۔ دارا کی موت (۱۶۵۷ء)
 کے بعد پنڈت راج جگن ناتھ دلی چھوڑ کر بنارس جا رہا تھا۔ اکبر اور جہاں گیر کے زمانے میں حضرت شیخ
 عبدالقدوس گنگوہی نے پچھم کی برج میں اور فارسی میں اعلیٰ درجے کی شاعری کی۔ ممکن نہیں کہ ان
 لوگوں اور سبک ہندی کے فارسی، پھر اردو شعرا کے مابین براہِ راست یا کتابی تعامل Interaction
 نہ ہوا ہو۔ پھر یہ بھی خیال ہے، رکھیں کہ ناجی نے آبرو کو، اور آبرو نے ولی کو اپنا رہنما اور معنوی استاد
 مانا ہے۔ جیسا کہ ظفر احمد صدیقی نے اپنے مضمون ”آبرو کا ایہام“ میں دکھایا ہے۔ آبرو نے
 متعدد غزلیں ولی کی زمین میں کہی ہیں، اور یہ بھی کہتا ہے:-

ولی ریختے بیج استاد ہے

کہے آبرو کیونکہ اس کا جواب

ولی کے ہارے میں شاہ گلشن والی روایت چاہے درست نہ ہو (میرا خیال ہے کہ درست نہیں)
 لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ سبک ہندی کے فارسی شعرا اور ایرانی شعرا کو بھی اپنا حریف و
 حلیف مانتے تھے۔

مجھ کو دیتے ہیں سب حساب سخن
 اگرچہ شاعر ملک دکن ہے

عرفی و انوری و خاقانی
 ولی ایران و توران میں ہے مشہور

پڑھتے ہیں دلی شعر تراغش پہ قدسی باہر ہے تری فکر مساعد بشرسوں
 یہ رنیتہ ولی کا جا کر اسے سناؤ رکھتا ہے فکر روشن جو انوری کے مانند
 یوں شعر تراے ولی مشہور ہے آفاق میں مشہور ہے جیوں کر سخن اس کبیل تبریز کا
 "میسرے شعر میں ایہام ہے کیونکہ محمد جان قدسی مشہور فارسی شاعر سب ہندی کا تھا، اور قدسی
 بمعنی "فرشتہ" بھی ہے۔ چوتھے شعر میں "روشن" اور "انوری" کی مناسبت دلچسپ ہے۔ مناسبت
 کا ذکر آگے آئے گا۔

ہمارے یہاں سترہویں، اٹھارہویں صدی کی ایہام گوئی کے بارے میں سب سے دلچسپ بات
 یہ ہے کہ اگرچہ کتابوں میں خود شعرا نے ایہام کی وہی تعریف لکھی جو کتب بلاغت میں مذکور ہے (یعنی
 بقول میر معنی ایہام انبست کہ لفظ کے بروئے بیت بوداں دو معنی داشتہ باشد، یکے قریب
 و یکے بعید۔ و بعید منظور شاعر باشد و قریب متروک او منقول از "نکات الشعراء") لیکن ملاحظہ فرمائیں
 ان کی طرح کے طریقے اختیار کیے۔ اور ان سب کو "ایہام گوئی" کہا گیا۔ جیسا کہ ظفر احمد صدیقی نے
 اپنے مضمون "آبرو کا ایہام" میں دکھایا ہے۔ ان شعرا کے یہاں خاص ایہام کے علاوہ ایہام
 تناسب اور کئی دوسری طرح کی رعایت لفظی بھی ملتی ہے۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ خالص ایہام ان کے یہاں
 کم ملتا ہے اور یہ بات فطری بھی ہے۔ اگر ایہام گوئی اس لیے اختیار کی گئی کہ الفاظ تازہ برتے جائیں
 اور نئے نئے معنی نکلیں، اور کثیر المعنی شعر بنایا جائے تو صرف خالص ایہام کی یک رنگی بہت دور
 تک ہمارے شعرا کا ساتھ نہ دے سکتی تھی۔

یہاں اس بات کا اعادہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق قائم کرنے کا سب سے بڑا
 فائدہ یہ ہوا کہ (۱) شعر میں کس چیز کے بارے میں ہے۔ اور (۲) اس چیز کے بارے میں کیا نکتہ بیان ہوا
 ہے۔ اور (۳) شعر کے معنی کیا ہیں۔ ان تینوں باتوں میں تفریق قائم ہو سکی۔ محمد حسین آزاد نے جس جگہ
 "آب حیات" میں اردو میں ایہام گوئی کو سنسکرت اور برج پر مبنی بتایا ہے وہیں انھوں نے کچھ شعر بھی
 نقل کیے ہیں۔ ایک شعر حسب ذیل ہے۔

تم دیکھو یا نہ دیکھو ہم کو سلام کرنا
 یہ تو قدیم ہی سے سربر ہمارے کر ہے

اس پر محمد حسین آزاد کا حاشیہ ہے: ”کر بندی میں محصول کو اور سکریت میں ہاتھ کو کہتے ہیں سر کے بالوں کی جڑوں میں جو خشکی ہو جاتی ہے، اسے بھی کر کہتے ہیں۔ اس سے ایک اصولی بات یہ معلوم ہوتی کہ ایہام کی غرض سے کسی لفظ کے ناما نوس معنی بھی حساب میں لیے جاسکتے ہیں۔ چنانچہ یہاں محمد حسین آزاد کو سکریت ”کر“ بمعنی ”ہاتھ“ قبول کرنے میں کوئی قباحت نہیں معلوم ہوتی۔ لیکن ”کر“ کے حسب ذیل معنی اور بھی ہیں۔ جو اردو میں مستعمل ہیں (۱) کر (۲) شرط، پابندی، بلکہ سچی بات تو یہ ہے کہ یہاں ”کر“ بمعنی ”شرط، پابندی“ ہی ادا اعلیٰ معلوم ہوتے ہیں۔ اگر ”کر“ بمعنی ”ہاتھ“ ایہام کے لیے مناسب ہے تو ”کر“ بمعنی ”کر“ بھی ٹھیک ہے۔ کہ دونوں کو ”سر“ سے مناسبت ہے۔ میر نے ان سب کا خیال رکھتے ہوئے زبردست شعر کہا ہے

جس ہاتھ میں رہا کی اس کی کر ہمیشہ
اس ہاتھ مارنے کا سر پر بندھا ہے کر

(دیوان دوم)

”کر“ بمعنی ”کر“ کی رعایت کیا مزے دار ہے۔ یہی دال دونوں مصرعوں میں ”ہاتھ“ اور ”کر“ بمعنی ”ہاتھ“ کا ہے۔ اس کو ایہام تناسب کہہ سکتے ہیں، لیکن سر پر ہاتھ مارنے کا ”کر“ بندھا ہے بمعنی ”محصول لگ گیا ہے“۔ بھی آنا ہی قرعی قیاس معلوم ہوتا ہے جتنا ”کر“ بندھا ہے بمعنی ”پابندی یا شرط لگ گئی ہے“۔ لہذا یہاں کتابی طور پر نہ ایہام خالص کی شرط پوری ہو رہی ہے۔ اور نہ ایہام تناسب کی۔ محمد حسین آزاد نے اپنے نقل کیے ہوئے شعر میں ”سر پر ہاتھ کر ہے“ پر توجہ صرف کی، لیکن پوری طرح نہیں۔ اور مصرع اولیٰ کو انھوں نے نظر انداز کر دیا۔ حالانکہ اصل ایہام تو وہیں ہے۔ مصرع اولیٰ جب پڑھیں یا سنیں ایک سننا زیادہ مناسب ہے، تو گمان گذرتا ہے کہ ہم کو سلام کرنا ”صلیغہ امر“ میں ہے۔ یعنی ”ہم تمہیں نظر آئیں یا نہ، لیکن تم ہمیں سلام کرنا“ جب پورا شعر پڑھا، یا سنا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اصل مقصود ہے کہ تم ہماری طرف دیکھو یا نہ دیکھو، لیکن ہمارا تو فریضہ ہے کہ تمہاری خدمت میں سلام بجالائیں“ حالانکہ سچی بات تو یہ ہے کہ ایہام کی کتابی تحریف پر یہ مصرع بھی پورا نہیں اترتا۔ کیونکہ ”صلیغہ امر“ دیکھو یا نہ دیکھو ہم کو سلام کرنا کے دونوں معنی برابر کے قریب اور قوی ہیں۔ یہاں کسی ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا غیر ممکن ہے۔ یہاں جرجانی کے معانی النحویٰ ایک اور شکل نظر آتی ہے۔ یعنی بعض اوقات نحوی معنی بھی سیاق و سباق کے اعتبار سے بدل سکتے ہیں۔

تذکروں میں ایہام کے مقابل جس طرح کے کلام کا ذکر کیا گیا ہے۔ اسے تقریباً ہمیشہ ”شستہ و رفتہ“ صاف“ جیسے الفاظ سے یاد کیا گیا ہے۔ حاتم نے بھی یہی الفاظ استعمال کیے ہیں۔
 کہتا ہے صاف و شستہ سخن بس کہ بے تلاش
 حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ
 ان دونوں سب کو ہوئی ہے صاف گوئی کی تلاش
 نام کو حاتم کہیں چرچا نہیں ایہام کا

ایہام کے مقابل کشتگی اور صفائی وغیرہ رکھنے کی دو وجہیں معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ایہام کو بروئے کار لانے کی غرض سے نامانوس لفظ بھی استعمال ہوتے تھے۔ (طالب آملی نے کہا ہی تھا کہ غے لفظ کے آثار داستان پشیمون برابر است) محمد حسین آزاد نے جو شعرا و پر نقل کیا ہے اور میر کا شعر جس کا حوالہ میں نے دیا، دونوں میں نامانوس لفظ ذکر کیا نامانوس معنی میں استعمال ہوا ہے۔
 دوسری وجہ بظاہر یہ تھی کہ یہ بات پوری طرح طے اور واضح نہ تھی کہ کس کس طرح کی کارگزاری کو ایہام کہا جائے۔ ایہام کی جو تعریف میر نے نکات الشعراء میں لکھی ہے اور جو اوپر نقل ہوئی، وہ صحیح لیکن محدود ہے۔ ایک شمس الدین فقیر کی ”حدائق البلاغت“ (۱۹۱۵ء) ہی کئی باتیں ایہام کے معنی میں ایسی ہیں جو عام آثار کے خلاف جاتی ہیں۔ اس کے اردو ترجمے کے نام سے اما بخش مہبائی نے جو کم و بیش نئی تصنیف لکھی (۱۹۲۳ء) اس میں انھوں نے ایہام کے تحت بہت سی باتیں اپنی رائے کے مطابق کہیں مزید علیہ یہ کہ جب شمس الدین فقیر نے ”حدائق البلاغت“ کا ایک نیا ایڈیشن اپنے خواشی موسوم بہ ”نہر الافاضت“ کے نام سے شائع کیا (۱۹۱۵ء) تو اس میں فقیر کی کچھ باتوں سے اختلاف کیا۔
 اور سند بڑے بڑے لوگوں مثلاً علامہ تفتازانی کی لائے مختصر یہ کہ ایہام کیا ہے اور کیا نہیں اس کی باریکیاں طے کرنا میر کی کج رہے بعض طرح کے ایہام مثلاً ایہام صوت، کا ذکر شمس الدین فقیر نے کیا ہے اور نہ مہبائی نے۔ جیسے میر کا شعر ہے ”جنگ نامہ“ سے

گرد سر پھر کے کرتے پہ سروں پاس
 سو تو ہم لوگ اس کے آس نہ پاس

یہاں ”پاس“ میں ایہام صوت ہے۔ ”پاس“ اور ”دور“ کے تضاد پر بھی میر نے ایہام صوت کی بنیاد رکھی ہے۔ دیوان اول میں شعر ہے

پاس مجھ کو بھی نہیں ہے میراب
 دور پہنچی ہیں مری رسوائیاں

یا پھر آبرو کے دلچسپ شعر ہیں

ان لباًں کو یقین مصری جان
راست کہتا ہوں اس میں مت شک کر
نازک نے اپنے کتے جو تم غوری
موسیٰ کر پے اتنے فرعون جو رست ہو

اسی طرح شمس الدین فیر نے ایہام تضاد کو طباق کے تحت رکھا ہے۔ اور ایہام تناسب کو
امامات الظہیر کے تحت چونکہ ان سب جی چیزوں کے ذریعہ معنی کی نئی جہتیں پیدا ہوتی ہیں، اس لیے
خاص ایہام، ایہام صوت، ایہام تضاد، ایہام تناسب جتنی کہ مختلف طرح کی رنایات لفظی کو بھی اکثر
ایہام کہہ دیا گیا۔ لہذا ممکن ہے اس خلط مبعوث سے گھبرا کر لوگوں نے یہ کہنا شروع کر دیا ہو کہ ایہام کے
متقابل ششنگی اور صفائی کلام ہے۔ لیکن ایہام نے سب سے بڑی مشکل تب پیدا کی جب ایسے شعر
کہے جانے لگے جن میں یہ طے کرنا دشوار ہو گیا کہ (۱) بعید معنی کون سے ہیں اور قریب معنی کون سے، اور
(۲) شاعر نے کون سے معنی مراد لیے تھے؟ شمس الدین فیر نے لکھا ہے کہ "قرینہ خضیہ" کے ذریعہ شاعر یہ
نظارہ کر دیتا ہے کہ اس نے کون سے معنی مراد لیے ہیں۔ لیکن ہمارے ایہام گو یوں کی بہترین کاوشوں
میں دونوں معنی برابر کے یا تقریباً برابر کے ہیں۔ بعض شالیں ملاحظہ ہوں۔

آبرو کے شعر ہیں

زندگانی تو ہر طرح کا

مر کے پھر جیو نا قیامت ہے

لفظ "قیامت" کے دونوں معنی قیامت کے ہیں۔ آبرو نے یہ منمنون ملک قہمی سے لیا تھا۔

ملک قہمی کا شعر سامنے رکھیے تو ایہام کی رفعت اور قوت واضح ہو گی۔

ہاں از آشوب محشر نیست می ترسم کہ باز

ہم چو شمع کشتہ باید زندگی از سر گرفت

ملک قہمی کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے، لیکن دونوں مصرعے رواں بہت ہیں۔ شمع کشتہ کی

تشبیہ بھی بہت خوب ہے کیونکہ اس میں شمع کی طرح جلنے اور پگھلنے کے بھی معنی آگئے ہیں۔ پھر

"کشتن" (مارا جانا) اور زندگی از سر گرفتن " (زندگی دوبارہ شروع کرنا) میں ایک بے چارگی

ہے جو مرنے اور پھر زندہ ہونے میں نہیں ہے۔ لیکن آبرو نے ایہام کے باعث اس میں کچھ مزید معنی

پیدا کر دیئے ہیں۔

(۱) زندگانی تو ہر طرح کافی = زندگی گزر کرنے کے سب طریقے آزمائے۔ یا زندگی کے دن کاٹنے میں ہر طرح کی مصیبت اٹھائی۔

(۲) مر کے پھر جیونا، مر کے پھر زندہ ہونا۔ یا دوبارہ مر کے جینا۔ یا مرنے جینے کی Cycle میں مبتلا ہونا۔ (دوزخ کے بعض عذاب کچھ اسی قسم کے ہیں۔)

(۳) قیامت ہے۔ بڑی مصیبت ہے۔ یا بڑا واقعہ ہے۔ یا بڑا ظلم ہے وغیرہ۔ یا حشر الابرار ہے (دوبارہ جی انہیں گئے تو قیامت ہی کا دن ہو گا)۔ یا برے کال کی بات ہے (یعنی مر کے پھر زندہ ہو جانا ہمارا کمال ہے) قیامت کر دن ر قیامت کرنا بمعنی امر غریب کرنا، حیرت انگیز یا کمال کی بات کرنا فارسی اردو دونوں میں مستعمل ہے۔ یا قبر بردی اور آتش کے شعر ذیل میں ملاحظہ ہوں۔

یا قبر بردی :- بیج می دانی چہا اے سرو تا مت می کنی

می کنشی وزندہ می سازی قیامت می کنی
آتش :- ترا شاخچہ کو جس بت سازنے لے بت قیامت کی
بنایا شیشے سے نازک مزاج شگ خارا کو

میر کے دوبارہ زندہ ہونا اور قیامت ہونا دونوں مفہامین کو الگ الگ بانڈھا ہے

دیوان اول :- خوف قیامت کا یہی ہے کہ اے میر

ہم کو جیا بار دگر چاہیئے

دیوان اول :- حشر کو زیر و زبر ہو گا جہاں سچ ہے ولے

ہے قیامت شیخ جی اس کا رگہ کی برہمی

میر کا پہلا شعر بے شک ملک قہمی اور آبرو سے مستعار ہے۔ آبرو کے قیامت والے شعر میں

معنی اولیٰ ذرا سست ہے، ورنہ ان کا شعر میر و ملک قہمی دونوں سے بہتر نکلتا۔ اس وقت تو

میر نے نیا مضمون ڈال کر (بہیں قیامت کے مواخذے کا خوف نہیں، دوبارہ زندہ ہونے زندگی

کرنے کا خوف ہے۔) ملک قہمی اور آبرو دونوں کے پہلو دبا لیے ہیں۔ لیکن معنی آفرینی کے اعتبار

سے آبرو کا پلہ بچر بھی بھاری ہے۔ آبرو کے مزید شعر دیکھیں

کیوں کر بھرن انجھوی انکیاں تہی پڑی زیں عاشق کو آپڑی ہے ہجراں کی را بھرنی

بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ ”بھرن“ (بمعنی بارش) کے اعتبار سے رات بھرنی ”لکیر دیا ہے۔ اور اس میں کوئی ”معمومی پہلو مزید نہیں ہے۔ لیکن ”بھرن“ کے معنی کی تفتیش کریں تو حیرت انگیز وسعت نظر آتی ہے۔

بھرناء برداشت کرنا، جیسے داغ سے

دفترِ رزبے بہت تیز مزاج اسے زاہد

تیرا کیا منہ بے لے بھرتے ہیں بھرنے والے

بھرناء پورا کرنا، کاٹنا جیسے نمون سے

حالتِ نزع ہے جیتے ہیں ترسے بجر میں خاک

دن جو کچھ عمر کے ہیں آئینہ رو بھرتے ہیں

بھرناء پارونا چار گزارنا، جیسے سودا سے

کس طور کیس راہیں کس طرح سے دن بھریے

کچھ بن نہیں آتی ہے حیراں بوں کیا کرئیے

بھرناء بھگتنا، جیسے فقرہ (۱) ”فرنگ آصفیہ“ (۲)

شریف زادیاں بُرے سے بُرے خاوند کو بھرتی ہیں۔

لہذا غلط ہے کہ بھراں کی رات بھرنی، بمعنی شب بھر کو آنسوؤں سے بھر دینا۔ اور معنی برداشت

کرنا، کاٹنا، وغیرہ برابر کی قوت رکھتے ہیں۔ ”بھرن“ اور ”بھرنی“ میں ایہام تناسب اس پر مزید ہے

”بھرن“ (پڑنا) بمعنی زور کی بارشس ہونا اور ”پڑنا“ بمعنی کسی مصیبت، یا مشکل، یا مجبوری کا

وارد ہونا، میں ایہام صوت ہے، غرض کہ یہ دونوں شعر کیا ہیں، بقول میر: زلف سے چچ دار ہیں سے

ہنس ہاتھ کا چکونا کیا سحر ہے پیارے

چھوٹکا ہے تہ نے منتر گویا کہ ہم کو چھو کر

یہاں یہ فیصلہ ناممکن ہے کہ ”چھو کر“ کے کون سے معنی کو تفوق ہے (۱) ہاتھ سے چھو کر یا

(۲) منہ سے چھونک کر۔ اس پر طرہ یہ کہ ایک معنی اور بھی ممکن ہیں، گویا تم نے یہی چھونے کے بعد

کوئی منتر بھی چھونک دیا، کہ تمہارا ہاتھ چکونا سحر ہو گیا۔ یعنی اس معنی کی رو سے ہاتھ سے چھو

اور منہ سے چھو کی۔ سے

ہو کہ بے قرار دیکھو آج بھر گیا

قول آبرو کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس گلی

”پھر گئی۔ یعنی ”دوبارہ گیا“ اور ”جنی“ اپنے قول سے پھر گیا۔ بالکل مساوی قوت رکھتے ہیں۔ قول
 قرار کا ضلع الگ دلچسپی کا حامل ہے۔ اور ایہام تناسب کا رنگ رکھتا ہے۔
 جسے بوزرب ذاتی اس کے تئیں بے آرائش
 کرے ہے بد نما البتہ حسن ماہ کو گہنا
 اس شعر میں بظاہر سادہ ایہام ہے (گہنا و زیور اور گہن لگ جانا۔) لیکن اگر تاہ سے
 ”مہشوق“ مراد لیں تو ”گہنا“ بمعنی ”زیور“ ہو جاتا ہے۔ یعنی ایک طرح سے ”زیور“ ادا ملی معنی ہے اور
 ایک طرح ”گہن لگنا“ ادا ملی معنی ہے اب یہ ایہام پیچیدہ ہو گیا۔ سادہ نہ رہا ہے
 شیریں مزے نے تیرے ہوس کے مار ڈالا
 قاتل ہوا ہمارا تیرے لبوں کا میٹھا

یہاں ”میٹھا“ بمعنی ”زہر“ اور ”جنی“ ”میٹھا“ دونوں برابر موثر ہیں۔ بالخصوص اگر مصرع اولیٰ
 میں ”مار ڈالا“ کے قریب معنی لیں (قتل کر دیا۔ موجب مرگ ہوا) تو ”میٹھا“ کا استعاراتی مفہوم
 ”زہر“ قوی ہے اور اگر ”مار ڈالا“ کے استعاراتی معنی لیں (بے حد اثر کیا، دل لہجایا، عاشق
 کر لیا) تو ”میٹھا“ کا لغوی مفہوم قوی ہے۔ اور ”قاتل ہوا ہمارا“ کے دونوں مفہوم (استعاراتی اور
 لغوی) تو برابر کی قوت رکھتے ہی ہیں۔ آخری بات یہ کہ ”میٹھا“ بمعنی بوسہ بھی ہے۔ اصل میں ”میٹھا“
 مسکھی بالکسر ہے، لیکن اہل اور ناجی دونوں کے یہاں ”میٹھا“ استعمال ہوا ہے۔ پلیٹس نے
 ”میٹھا“ بمعنی ”بوسہ“ درج کیا ہے۔ یہ معنی اتنی دور کے ہیں کہ اور لغات میں نہیں ملے۔ یہ ”میٹھا“ کے
 تفسیر معنی ہیں اور یہ بھی پوری طرح کار گزار ہیں۔ ایہام کی تو خوبی ہی یہ ہے کہ معنی دور کے ہوں سے
 میں عبث مڑتا ہوں کچھ مڑنا بھی اب درکار نہیں

جی دیئے ہوتا ہے کیا جب دوستی جانی ہوئی

اس شعر کی پیچیدگی پر پہروں سرد مہینے تو بجا ہے۔ مختصر ملاحظہ ہو۔

میں عبث مڑتا ہوں = (۱) میں فضول جان دیتا ہوں (۲) میری عاشقی بے کار ہے (۳) میں
 فضول ہی اس پر عاشق ہوں۔ (۴) میں جان دینے کے لیے فضول ہی اس قدر بے چین ہوں۔
 کچھ مڑنا بھی اب درکار نہیں = (۱) مرنے کی اب کچھ ضرورت نہیں (۲) مڑنا بھی اب کچھ کام
 نہ آئے گا۔

جی دیئے ہوتا ہے کیا = (۱) مرنے سے کیا فائدہ۔ (۲) عشق کرنے سے کیا حاصل۔

جب دوستی جانی ہوئی (۱) جب دوستی کو جانا ہی ہے ختم ہی ہوتا ہے۔ (۲) جب جانی دوستی ہے۔ سچے دل و جان سے دوستی ہے۔ (۳) جب دوستی کو ضائع ہوتا ہے۔ تعجب ہے کہ اس طرح کے شعروں کے باوجود لوگ ایہام کو بد مذاقی اور بے لطفی کا نمونہ سمجھتے ہیں۔

اب چند شعرا جی کے دیکھتے ہیں۔

موتی آکر لگا تھا کان اس کے

دور در اس کو کہے سے گوش ہوا

یہاں ایہام میں اعلیٰ درجے کی غیر قطعیت کی جلوہ گری ہے۔

(۱) موتی معشوق کے کان سے لگ گیا تھا، (کان سے چسپاں گیا تھا، کان پر عاشق ہو گیا

تھا، کان پر آکر بیٹھ گیا تھا۔)

(۲) جب معشوق کو ہم نے (یا کسی نے یا لوگوں نے) "موتی! موتی!" کہہ کر متوجہ کیا (کہ تمہارے

کان پر موتی ہے) تو معشوق کو خبر لگی۔ (دور نہ معشوق نشہ حسن میں چور تھا۔ اس کو کیا پتہ لگتا۔ یا

موتی اتنی آہستگی اور لطافت سے آکر چپکا تھا کہ معشوق کو خبر ہی نہ لگی تھی)

(۳) جب ہم لوگوں نے (یا کسی نے یا ہم نے) موتی سے کہا کہ "دور! دور!" (دور دور =

دور ہو، دھمکے وغیرہ) تب معشوق کو معلوم ہوا کہ میرے کان پر موتی ہے۔

(۴) جب ہم لوگوں (وغیرہ) نے موتی کو ڈانٹ کر سبگایا (دور در کہا) جب جا کر موتی کو

تنبیہ ہوئی۔ (گوش ہونا، تنبیہ ہونا) دور نہ موتی نہایت شوخ تھا کہ اس کے کان سے لگ

گیا تھا۔

(۵) کان سے گناہ سرگوشی کرنا پاس پاس رہنا، مقرب ہونا۔ (یہ سب معنی اور لغوی معنی

بھی مناسب ہیں)

ناجی کا ایک اور شعر ہے۔

جو کوئی اصلی ہے ٹھنڈا گرم یا قوتی سے کیوں کر ہو

نہ لاوے تاب تیرے لب کی جو نامرد ہے ذاتی

اس شعر میں بھی چمپیدہ ایہام ہے۔ بعض نکات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ اصلی = اصل (دجڑ) کے اعتبار سے۔ یا حقیقی، واقعی۔

۲۔ ٹخنڈا = قوت باہ سے محروم۔ یا مرا ہوا۔ یا بے حس۔

۳۔ گرم = شہوت اور جنسی گرمی سے بھرا ہوا۔ یا زندہ، متحرک۔

۴۔ یا قوتی = ایک قوت بخش دوا۔ عشوق کے سُرخ ہونٹ۔

۵۔ نہ لاوے تاب = برداشت نہ کر سکے۔ یا مدافعت نہ کر سکے۔

۶۔ نامرد = قوت مردی سے محروم۔ یا بزدل۔

۷۔ ذاتی = اپنی اصل میں۔ یا ذات کا (نامرد)۔

”یا قوتی“ کا مضمون میر نے بھی باندھا ہے۔ لیکن پیچیدہ ایہام کے بغیر

دیوان دوم۔ اب لعل نوخط اس کے کم بختے ہیں فحش

قوت کہاں رہے ہے یا قوتی کہن میں

یہاں مضمون عیاں، لہذا ذرا غیر معمولی اور دلچسپ ہے۔ ”یا قوتی“ میں ایہام ظاہر ہے

قوت اور ”یا قوتی“ میں ”ایہام مکتوبی“ ہے (اگر ایسی کوئی چیز ہوتی ہے) لیکن معنی معمولی

ہیں

دیوان پنجم۔ دھلتے دھلتے ضعف سے آئے میر سوان نے منہ پھیرا

یا قوتی سے بوسے لب کی جی شاید کہ سنبھل جاتا

یہاں مضمون معمولی ہے معنی کے ایک دو ہلکے پہلو ہیں اور کچھ نہیں ہے

دیوان اول۔ بے تاب و توان یوں میں کا ہے کو تلف ہوتا

یا قوتی ترے لب کی ملتی تو سنبھل جاتا

یہ شعر دیوان پنجم کے شعر سے بہتر ہے، لیکن بہت بہتر نہیں۔ معنی کے پہلو کچھ زیادہ نہیں

لیکن اتنے نہیں کہ شعر کو اوسط سے زیادہ بلند قرار دیا جائے۔ ناجی کے شعر میں ”یا قوتی“ کا ایہام

پیچیدہ ہے۔ پھر دوسرے ایہامی الفاظ بھی ہیں۔ اصول بنانا مشکل ہے، لیکن یہ کہے بغیر چارہ

نہیں کہ میر اگر اس مضمون کو ناجی کی طرح کثرت ایہام کے ساتھ برتنے تو معنی آفرینی شاید زیادہ

ہوتی۔ ناجی کے بعض شراور دیکھئے۔

روانی طبع کی دریا سستی کچھ کم نہیں ناجی

بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

۱۔ پانی بھرا، پانی نکالنا، پانی لینا یا غلام ہو جانا عاجزی کا اظہار کرنا۔

۲۔ ہم پانی بھر میں جو کوئی ایسی غزل کہہ کے لائے۔ یا اگر ہم ایسی دہماری ایسی غزل کوئی کہہ لائے۔

۳۔ طبیعت میں دریا کی سی روانی ہے۔ ہم اس دریا سے پانی بھر لیں گے۔ یا ہم بھی متع ہو لیں گے۔ (ایک معنی لغوی ہیں اور ایک استعاراتی۔ لغوی معنی میں بھی استعارہ ہے جسے لغوی معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ یعنی طبع کی روانی دریا کی سی ہے۔ طبیعت ایک دریا ہے۔ طبیعت اگر ایک دریا ہے تو اس سے پانی بھی نکال سکتے ہیں۔)

ناجی کا ایک اور شعر ملاحظہ ہو

بولا نہ گرچہ میں نے میٹھے کی تھی چوری

نکلا نہٹ وہ میٹھا کہتے تھے جس کو شوری

یہ شعر اس بات کی عمد مثال ہے کہ معمولی مضمون کے باوجود معنی آفرینی ہو سکتی ہے۔ اور شعر زیر بحث میں یہ ایہام کا کارنامہ ہے۔

۱۔ میٹھا بوسہ، یا میٹھا یعنی زم مزاج شخص یا میٹھا۔

۲۔ میٹھا (دوسرے مصرعے میں) زم مزاج شخص، یا زمانے مزاج کا زرخ۔

۳۔ وہ معشوق جس کا بوسہ لیا۔ یا خود بوسہ۔ اگر موخر الذکر معنی لیں تو۔

۴۔ میٹھا شیریں اور

۵۔ شوری نکلیں (یعنی بوسہ نکلیں) اگر وہ بمعنی معشوق لیں تو۔

۶۔ شوری شور غل کرنے والا، جھگڑالو، یا نکلیں۔

۷۔ "شوری" سے ذہن "شرعی" کی طرف مائل ہوتا ہے، کیونکہ "شور شر" روزمرہ ہے۔

ایہام کے بارے میں کتابی نقادوں کا کہنا ہے کہ "شعریت" اور اثر "کے حق میں" "زہر" ہے۔ ظاہر ہے کہ "شعریت" اور "اثر" دونوں ہی داخلی، شخصی اصطلاحیں ہیں جن کی تعریف ہر شخص کے نزدیک مختلف ہوگی۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ جس شعریات کے تحت ایہام اور معنی آفرینی اور اس طرح کی صفات کو فروغ ہوا۔ اس میں "شعریت" اور اثر جیسی اصطلاحیں تھیں ہی نہیں۔ اور نہ اس طرح کی کوئی چیز ان شعرا کا مقصود ہی تھی۔ ان لوگوں کے نزدیک یہی شعریت تھی کہ تازہ الفاظ لائے جائیں اور پرانے مضامین سے نئے معنی نکالے جائیں۔ اور یہ مقصود کسی بھی طرح حقیر یا غیر اہم معنی سے عاری نہیں۔ ایہام کی جو شکلیں اس کے زمانہ نشین میں نظر آتی ہیں، وہ آئندہ بھی باقی رہیں اور درد و سودا

مسیح و غالب و انیس جیسے شعرا کا طرہ امتیاز نہیں۔ مجموعی حیثیت سے دیکھیں تو آبرو ناجی کمرنگ خود حاتم، اس درجے کے شاعر تھے جس درجے میں ہم ان کے پس روؤں، خاص کردرد، سودا، میر، غالب، ذوق، جویں، انیس، ناسخ، شاد نصیر الدین آتش وغیرہ کو فائز دیکھتے ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ ان میں سے بعض تو بہت بڑے شاعر تھے۔ جنی ہم انھیں عالمی محفل میں بے تکلف بٹھا سکتے ہیں۔ لہذا ان کے یہاں ایہام سے جو کام لیے گئے تھے وہ ان کاموں سے زیادہ وقیع تھے جن تک آبرو، ناجی وغیرہ کی دسترس تھی۔ آبرو وغیرہ کے ہاتھ بڑے یا عمومی اہمیت کے مضامین تک شاذ ہی پہنچتے تھے۔ لہذا ان کی معنی آفرینی سراسر ایہام کی مرہون منت تھی۔ اور کوئی فن انھیں آتا نہیں تھا۔ لیکن بعد کے لوگوں نے ان کے تجربات اور عمل سے مزید سبق سیکھا اور ان میں جو بڑے شاعر تھے، انہوں نے اور بھی منزلیں سر کیں۔

یہ بات غلط ہے کہ ایہام کوئی کے دور فلیشن کے شعرا کے یہاں ایہام ہی ایہام تھا۔ ان کے یہاں رعایت لفظی کی بہت سی شکلیں ہیں۔ ان کے علاوہ ان کے کلام میں ایہام کی وہ شکلیں بھی ہیں جنہیں کلاسیکی ماہرین شعریات طباق اور مراعات التظہیر کے تحت جگہ دیتے ہیں۔ (یعنی ایہام تضاد اور ایہام تناسب) اور وہ شکلیں بھی ہیں جن کا ذکر کتابوں میں عموماً نہیں ملتا (مثلاً ایہام صوت) اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کے یہاں چھپیدہ ایہام اور مساوات معنی بھی خوب نظر آتی ہے۔ یعنی وہ ایسے الفاظ برتتے ہیں جن کے معنی دو سے زیادہ ہوتے ہیں۔ اور سب معنی کم و بیش کارآمد ہوتے ہیں۔ میں اسے چھپیدہ ایہام کہتا ہوں۔ یا پھر وہ ایسے الفاظ برتتے ہیں جن کے دونوں معنی برابر کے قوی ہوتے ہیں اور یہ فیصلہ ناممکن ہوتا ہے کہ کون سے معنی افضل ہیں، یا شاعر نے کون سے معنی مراد لیے تھے۔ میں اسے مساوات معنی کہتا ہوں۔ یہ کارنامے ایسے نہیں ہیں کہ کسی شاعر کو، یا شاعروں کے کسی گروہ کو، کسی بھی شاعری کی تاریخ میں باعزت مقام نہ دلا دیں۔ ایہام گوئیوں میں کم سے کم آبرو اور ناجی اور حاتم ہمارے پورے احترام کے مستحق ہیں۔

ایہام کوئی چونکہ معنی آفرینی کا ایک اہم ذریعہ تھی۔ اس لیے زمانہ فلیشن گزرنے کے بعد یہ غائب نہیں ہو گئی۔ بلکہ معنی آفرینی اور تازگی حاصل کرنے کی اور بدلیعیات کے ساتھ بروئے کار آتی رہی۔ پس وہ مرکزی حیثیت جو اسے پچیس تیس سال تک حاصل تھی، دوبارہ واپس نہ ملی۔ اور اس میں کوئی افسوس یا عیب یا کم زوری کی بات نہیں۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ ایہام ہماری شاعری کی زمین میں پوری طرح جاگزیں ہو گیا۔ ہمارے کتابی نقادوں اور مورخ، جن کے تصورات لسان و ادب و کنواریاں

عبد کے نظریات کا کچا پکا مغلوبہ ہیں۔ ایہام سے اس قدر بزار ہیں کہ وہ تاریخی حقائق کو پس پشت ڈال کر ادب پر اپنے غرضات غاند کرتے ہیں۔ پہلے تو وہ ایہام گوئی کی تحریک ایجا کرتے ہیں پھر اس تحریک کے خلاف یہ زاجان جان شہید، یاقین، یا کبھی کبھی دونوں کو "علم بغاوت بلند کرتے" اور "ایہام مخالف تحریک" کی مربراہی کرتے ہوئے لڑیں کرتے ہیں۔ اور بالآخر وہ اس "تحریک" کا "قلع قمع" ہونا بیان کرتے ہیں۔ اور خوش ہوتے ہیں کہ اردو شاعری اپنی سلاست طبع کے باعث "ایہام کے رنگ زار سے بہت جلد نکل آئی۔"

اس فروغے کو ثابت کرنے کے لیے کہ ایہام گوئی کا "قلع قمع" ہو گیا، لوگ دو تین شعر پیش کرتے ہیں جن میں بظاہر ایہام کی برائی یا ایہام کے زوال کا ذکر ہے سے

سودا۔ یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دورنگی

منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

درد۔ از بس کہ ہم نے حرفِ دونی کا اٹھا دیا

اسے درد اپنے وقت میں ایہام رہ گیا

میر۔ کیا جانے دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے

کچھ ایسی طرز بھی نہیں ایہام بھی نہیں

سودا کے شعر پہلی بات تو یہ کہنے کی ہے کہ خود اس شعر ہی میں ایہام موجود ہے دایہام

صوت۔ "ایہام کا ہوں میں" میں "کا کو دبا کے پڑھنا پڑتا ہے۔ یعنی "ایہام کہوں میں" تو جس

شعر میں بظاہر ایہام کا استرداد ہے خود اس میں ایہام کا موجود ہونا اس بات کا ثبوت ہے کہ

شاعر متکلم بظاہر انکار اور بہ باطن اقرار کر کے دلچسپ تناؤ پیدا کر رہا ہے۔ فی الحقیقت انکار

نہیں کر رہا ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہ غزل مسلسل کا شعر ہے۔ اس کے ہر شعر میں شاعر متکلم نے

اپنے بارے میں طرح طرح کے دعوے کیے ہیں / بیانات دیئے ہیں۔ اگر ایہام کے انکار

والے شعر کو سودا کا اپنا بیان مانا جائے تو پھر اس طرح کے شعر کو بھی سودا کے اپنے عقائد

و سوانح حیات پر مبنی ماننا پڑے گا۔ سے

خدمت میں مجھے عشق کے ہے دل سے ارادت

نے معتقد کفر نہ اسلام کا ہوں میں

اور اگر یہ شعر سودا کی حقیقی صورت حال بیان کر رہا ہے تو پھر ان شعروں کا کیا ہو گا۔ سے

نے فکر ہے دنیا کی نہ دیں کا تلاشی
اس ہستی مہووم میں کس کام کا ہوں میں
اک روز حلال اس کو بھی میں کر کے نہ کھایا
نوکر جو خرابات میں دو جام کا ہوں میں

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں سوزہ اسکے حقیقی احوال و کوائف نہیں، بلکہ شاعرانہ مفامین میں
ان میں سے کسی بھی شعر کو مبنی بر حقائق نہ مانے گا۔ مگر وہ شخص جو اس پوری غزل سے، اور
کلاسیکی غزل کی رموزیات سے واقف نہ ہو۔

درد کے شعر کا معاملہ یہ ہے کہ اس میں بھی ایہام ہے۔ اور دلچسپ ایہام۔ ایک معنی
یہ ہیں کہ ہم نے دونی کا نام اس قدر مٹا دیا کہ ایہام بھی رہ گیا۔ یعنی پچھڑ گیا، ختم ہو گیا۔ ”رہ جانا“
بمعنی ”پچھڑ جانا“ کسی کام سے معذور رہ جانا۔ دوسرے معنی ہیں کہ ہم نے دونی کا نام اس قدر
مٹا دیا کہ سوائے ایہام کے اور کہیں بھی دونی باقی نہ رہی۔ لہذا جس شعر میں خور ہی ایہام ہو۔ اسے
ایہام کے رد میں شاید نہیں لاسکتے۔ اسے درد اپنے وقت میں، کافقرہ موخر الذکر معنی کے بارے
میں یہ قیاس قائم کرتا ہے کہ وہی مدعل نے شاعر بھی تھا۔ اسے درد، ہم نے سارے زمانے سے
دونی کی بات ختم کر دی۔ اب ہمارے زمانے میں، یا عہد شاعری میں، یا جس زمانے کے شیخ ہم
ہیں اس میں دونی کے نام پر حرف ایہام رہ گیا۔

اب رہا میر کا شعر تو وہ صاف صاف ایہام کی شنا میں ہے۔ تجاہل عارفانہ کے ساتھ
سامع مشکم پوچھتا ہے کہ جب میر کے شعروں میں کوئی خاص طرز نہیں اور ایہام بھی نہیں تو اس کے
شعروں کو کیوں کھینچتے ہیں؟ یعنی دل کو کھینچنے والے شعروہ ہوتے ہیں جن میں کوئی خاص طرز ہو، یا ایہام
ہو۔ اس کے بالمقابل آج کے کتابی نقادوں کا بیان رکھیے کہ شعریت اور اثر کے لیے ایہام سم
قابل ہے۔ میر کے شعر سے تو معلوم ہوتا ہے کہ ایہام والا شعر دل کو کھینچتا ہے۔ لہذا ان اشعار
کو ایہام کے رد میں نہیں پیش کر سکتے۔ اور اگر میر کے شعر کے معنی یہ ہیں کہ میر کے یہاں ایہام نہیں
تو پھر یہ معنی بھی ہیں کہ ان کے یہاں کوئی طرز بھی نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ بات غلط ہے۔

اصل بات دیکھنے کی یہ ہے کہ میر، سودا، درد، غالب، انیسویں وغیرہ بڑے شعرا نے
ایہام استعمال کیا ہے کہ نہیں؟ اور کیا ایہام کوئی کالیشن ختم ہونے کے بعد بھی ہمارے شعرا
ایہام کو بکار لاتے رہے؟ دونوں سوالوں کا جواب ہاں میں ہے۔ چونکہ عام طور پر مشہور ہے کہ

ایہام اتنی قابل اعتراض اور غیر شائرا نہ چیز ہے کہ تیر، غالب، انیس، درد جیسے ”سنجیدہ“ شعرا نے اسے ہاتھ بھی نہ لگایا۔ اس لیے خوف طوالت کے باوجود میں ان لوگوں کے یہاں سے کچھ مثالیں پیش کرنے کی اجازت چاہتا ہوں۔ ملحوظ رہے کہ ان مثالوں میں ایہام کی وقعتیں نہ ہوں گی جن کا ذکر شمس الدین فقیر اور مہبانی وغیرہ نے الگ صنعت کے طور پر کیا ہے۔ (مثلاً ایہام تضاد وغیرہ) ان کا ذکر میں رعایت کے زیر عنوان کروں گا۔ فی الحال صرف مندرجہ ذیل طرح کی مثالیں حاضر کرتا ہوں۔

(۱) خالص ایہام۔ یعنی وہ ایہام جو کتابوں میں ایہام کے نام سے مذکور ہے۔ اور جس کی شرط یہ ہے کہ کسی لفظ کے دو معنی ہوں۔ ایک معنی دور کے اور ایک قریب کے۔ اور شاعر نے دور کے معنی مراد لیے ہوں۔

(۲) پیچیدہ ایہام۔ جہاں ایک لفظ کے دو سے زیادہ معنی ہوں۔ اور تمام معنی کم و بیش مفید مطلب ہوں۔ و نام اس سے کہ شاعر نے کون سے معنی مراد لیے تھے۔ ظاہر ہے کہ کم و بیش مفید مطلب ہونے کا مطلب یہ ہے کہ سب معنی برابر کے قوی نہ ہوں گے۔

(۳) مساوات معنی۔ جہاں ایک لفظ کے دو معنی ہوں۔ ایک دور کے اور ایک قریب کے، لیکن دونوں معنی برابر کے قوی ہوں اور یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو کہ شاعر نے کون سے معنی مراد لیے تھے اب مثالیں ملاحظہ ہوں۔

سودا۔ خط کے آنے پر بھی وہ ملتا نہیں ہو سید صاف

گرد سے ہوتا تو ہے یارب ہر اک آئینہ صاف

”سینہ کے قریبی معنی ہیں Chest اور دور کے معنی ہیں“ دل“ سینہ صاف

ہو ملنا“ یعنی ”دل صاف کر کے ملنا“ یہ معنی بعید ہیں اور یہی مراد شاعر ہیں۔

رشتہ نہ ہونم کی جو الفت کا ہاتھ میں

گردن میں برہن رکھے زنا رب تلک

”رشتہ“ کے قریبی معنی ہیں ”تعلق“ Relation وغیرہ۔ دور کے معنی ہیں ”دعا“ گا۔

اور وہی مراد ہیں یعنی استعاناتی طور پر صنم کی محبت کو دعا گئے سے تعبیر کیا۔ جو برہن کے ہاتھ کو باندھے ہوئے ہے۔ ایسے ہی استعاروں کے بارے میں امام جرجانی کہتے ہیں کہ ان کو لغوی معنی کے سوا سمجھنا محال ہے۔

آپ سمجھ کو تو زاہد نہ سمجھ کو ر سواد
خط خواہاں سے پڑھا ہوں میں خط جا آ ملک

یہاں ”خط خواہاں“ اور خط جام کے استعاراتی، محاوراتی معنی قریب تر ہیں۔ خط
خواہاں، معشوقوں کے چہرے پر کسبزدہ، اور خط جام، وہ لکھ جو پیالے پر بناتے ہیں کہ شراب یہاں
تک بھری جائے۔ شاعر نے دونوں جگہ خط کو بمعنی ”تحریر“ لیا ہے۔
سیاق و سباق کے اعتبار سے یہ دور کے معنی ہیں۔ بعینہ یہی ترکیب میر طاہر وحید نے درج
ذیل شعر میں اختیار کی ہے۔

امروز باتو دعویٰ دل چوں کند و حید

روزے کہ دادہ بود خطے و بریاں نہ بود

لیکن یہاں ”خط“ کے دونوں معنی مساوی طور پر قوی ہیں۔

واہ والے تم کو والے کے

دے ہے نود ماہیں دکھا کر گال

۔ نود ماہ۔ ایک قسم کا تمباکو۔ گال کے قریبی معنی ہیں ”رخسار“ اور دور کے معنی ہیں ایک قسم کا

چبانے والا تمباکو۔ یہاں بعید معنی مقدم کہے جاسکتے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ دونوں برابر کے قوی لگتے
ہیں۔ خاص کر جب ”گال“ تمباکو کی اس صفت کو دھیان میں رکھیں کہ یہ چبانے کا تمباکو ہے۔ اور
معشوق کا گال کا ٹٹا بھی ایک مضمون ہے۔ میر، دیران سوم سے

کیا تم کو پیار سے وہ اے میر منہ لگا دے

پہلے ہی چومے تم تو کالٹ ہو گال اس کا

یگانہ نے میر سے لے کر مضمون بنایا ہے

پہلے ہی چومے گال کاٹ یا

ابتدا یہ تو انتہا کیا ہے

سودا کا ایک شعر اور ملاحظہ ہوا۔

گھر کا گھر بیچ کے خرچ مئے ناب میں ڈال

زاہد اسباب جہاں کچھ نہیں دے آب میں ڈال

حافظ سے مضمون لیا ہے لیکن بڑے لطیف سے نبھایا ہے۔ ایہام لفظ ”آب“ میں ہے

اس کے قریبی معنی تو معلوم ہے کہ "پانی" ہیں۔ لیکن بعید معنی "شراب" ہیں۔ اور یہی مقصود بھی ہیں۔ لیکن اس خوب سے کہ قریبی معنی کا بھی لطف باقی رہتا ہے۔ "آب" بمعنی "شراب" کے لیے ملاحظہ ہو۔
ناخن سے

آب حیات بن گئی ناخن شراب صاف
تو اس نے جام آب سے لپٹے لگائے ہونٹ
تیرے یہاں ایہام کی بعض مثالیں گزر چکی ہیں۔ ایک دو شعر مزید پیش کر کے اتمام محبت کرتا ہوں۔ سے

گوش دیوار تک تو جاننا لے
اس میں گل کو بھی کان ہوتے ہیں

(دیوان اول)

کان ہونا۔ بمعنی "گوش ہونا"۔ یہ قریبی معنی ہیں اور مناسبت یہ ہے کہ پھول کے کان فزع کیے جاتے ہیں۔ بعید معنی ہیں۔ "خردار ہونا" متنبہ ہونا "اور یہی مراد شاعر ہیں۔ سے
خانہ آبادی ہیں بھی یوں دل کی یوں ہے آزد
جیسے جلوئے سے تہ گھر آرسی کا بھر گیا

(دیوان چہارم)

آرسی۔ نگینے وغیرہ کو جس چوٹھے یا حلقے میں جڑتے ہیں، اسے "خانہ" کہتے ہیں۔ "خانہ" کو اردو میں "گھر" کہتے ہیں۔ بمعنی ترہنے کی جگہ۔ شاعر نے "خانہ" بمعنی "فریم" چوکتھا کا ترجمہ "گھر" کیا۔ یعنی اس لے "گھر" کے بعید معنی مراد لیے۔ مصرع اولیٰ میں خانہ آبادی کہہ کر قرینہ بھی ڈال دیا کہ "گھر" سے مراد "خانہ" ہے، خالص ایہام کی بہترین شکل ہے۔ غور کریں کہ یہاں بھی مضمون معمولی ہے۔ لیکن اس میں آرسی کے خانے کا پسکر ڈال کر اور لفظ "گھر" کو بطریق ایہام برت کر غیر معمولی شعر بنا دیا۔

درد

ان یوں نے نہ کی مسمائی

ہم نے سو سو طرح سے مرد بچا

مسمائی۔ کے دو معنی ہیں۔ مودے کو زندہ کرنا اور بیمار کو اچھا کرنا۔ اسی طرح "مزنا" کے کئی معنی ہیں۔ جاں بحق تسلیم ہونا، عاشق ہونا، رنج اٹھانا وغیرہ۔ مصرع اولیٰ میں مسمائی کے بعید معنی (بیمار کو

اچھا کرنا) اور مصرع ثانی میں ”مرنا“ کے بعید معنی (رنج اٹھانا) دوسرے معنی پر سبقت رکھتے ہیں۔ لیکن ”مرنا“ بمعنی ”جان دینا“ اور ”مسیحائی“ بمعنی ”مروے کو زندہ کرنا“ بھی اتنے قوی معنی ہیں کہ ان سے صرف نظر ممکن نہیں ہے

عاشق بیدل ترایاں تک توجی سے سیر تھا
زندگی کا اس کو جو دم تھا دم شمشیر تھا

”دم“ کے قریبی معنی ہیں ”سانس“۔ اسی سے معنی نکلے ”فرست“۔ ان سے دور تر معنی ہیں ”(تلوار وغیرہ کی) دھار“۔ پہلے ”دم“ میں ”سانس“ اور ”فرست“ دونوں معنی ہیں۔ (بلکہ پورا شعر ہی معنی سے بھرا ہوا ہے۔ لیکن یہاں صرف ایہام سے بحث ہے) اور دوسرے دم میں ”تلوار کی دھار“ کے معنی ہیں، اور وہی یہاں مناسب ہیں۔

کام یاں جس نے جو کہ ٹھہرایا
جب ملک ہووے آپ ہی کام آیا

مصرع اولیٰ میں ”کام“ بمعنی ”کار“ قریبی معنی ہیں، اور کام بمعنی مقصود دور کے معنی ہیں۔ دور ہی کے معنی مراد ہیں۔ لیکن کام بمعنی ”کار“ بھی اس قدر مناسب ہے کہ اس سے صرف نظر نہیں کر سکتے۔ کام آیا کے قریبی معنی ہیں ”بکار آیا، مفید ہوا“۔ یہ معنی مراد نہیں۔ اس کے معنی بعید ہیں ”موت کے گھاٹ اترنا“ اور یہی معنی مراد ہیں۔ ”کام“ اور ”کام آیا“ میں ایہام تناسب الگ ہے غالب۔

غالب کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ ایہام ان کی شاعری کے رگ و پے میں جولاں ہے

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر
جتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

”جتا ہوں“ کے قریبی معنی ہیں ”می سوزم“ اور بعید معنی ہیں ”بیچ و تاب میں مبتلا ہوں، خشم و رنج میں ہوں“۔ یہاں بعید معنی مطلوب شاعر ہیں، لیکن قریبی معنی بالکل بے کار نہیں ہے

دل مرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا
آتش خاموشش کے مانند گویا جل گیا

”گویا“ کے معنی ہیں ”بولنے والا“ اور دور کے معنی ہیں ”جیسے“۔ دور کے معنی مطلوب شاعر ہیں۔ لیکن ”آتش خاموشش“ اور ”گویا“ میں ایہام تناسب اور ایہام تضاد بھی موجود ہیں۔ اس

طرح ایہام میں چھپدگی پیدا ہو گئی ہے

شعلے سے نہ ہوتی ہوس شعلہ نے جو کی

جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

”جلا ہے“ کے قریبی معنی ہیں سوختہ اور دور کے معنی ہیں ”پہنچ و تاب میں ہے، خشم و

رجح میں ہے“ وغیرہ۔ یہی معنی یہاں مراد ہیں۔ ”افسردگی“ کے قریبی معنی ہیں ”رنجیدگی“ اور دور کے

معنی ہیں ”ٹھنڈا ہونا“ یعنی ”آگ کا بجھا ہوا ہونا“ لہذا ”بے رونق ہونا“ اور یہی معنی مراد ہیں۔ سے

ہے تماشا گاہ سوز تازہ ہر یک عضو تن

جوں چراغاں دوالی صف بہ صف جلتا ہوں میں

”سوز“ کے معنی ہیں ”جلن، تکلیف، درد“ کے اعتبار سے مصرع ثانی کے ”جلتا ہوں میں“

کا مفہوم ہوا ”سراپا درد ہوں“ یہ معنی بعید ہیں، لیکن ان کا قریب مصرع اولیٰ میں موجود ہے۔ میں نے

سب مثالیں ”جلا“ کی نکالی ہیں تاکہ آپ کو اندازہ ہو سکے کہ ایہام کا کوئی ایسا موقعہ شاذ ہی غالب

ہاتھ سے دیتے ہوں جہاں معنی یا پسیر کا نیا انداز ممکن ہو۔ شعزیر بحث میں دیوالی کے چراغاں

کا مضمون عاشق کے درد و تعب کے مضمون کے ساتھ ایہام کے باعث یک جا ہو سکا۔

اب میرا نیس سے بعض مثالیں دیکھئے۔ یہ سب مثالیں صرف ایک مہینے تک جب دن میں

سر بلند علی کا علم ہوا سے لی گئی ہیں سے

ہر لہر آب دار تھی کوثر کی موج سے

طوبی بھی دب گیا تھا پھر ہرے کے اوج سے

”لہر کے قریبی معنی“ ”پانی کی موج“ ہیں۔ مصرع میں ”آب“ اور ”کوثر کی موج“ کی وجہ سے اول

نظر میں گمان ہوتا ہے کہ مصرع کے معنی ہیں ”پانی کی ہر موج میں کوثر کی موج کے باعث سیرابی تھی

لیکن لہر سے یہاں ”علم کا لہرانا“ مراد لیا ہے۔ اسی طرح ”آب دار“ سے مراد ”پانی کی حامل“ نہیں

بلکہ ”روشن، چمک دار، شفاف“ وغیرہ ہے، جو اس سیاق و سباق میں دور کے معنی ہیں۔ چنانچہ

مصرع کے معنی ہوئے ”علم کی ہر لہر اہٹ میں وہ چمک اور روشنی تھی جو کوثر کی موجوں میں بھی نہیں“

لہر، آب، کوثر، موج میں ایہام تناسب مستزاد ہے۔ سے

الٹو پیروں کو مٹوں کو بچپا کے آؤ

ساحل کے پاس خون کا دریا بہلے آؤ

”صف بچانا“ کے قرینہ معنی ہیں ”لوگوں کو قتل میں بٹھانا، دسترخوان بچانا، فرش یا لمبی چٹائی وغیرہ بچانا“ یہاں اس کے بعید معنی ”سپاہیوں یا لوگوں کی صفوں کو گرا کر انہیں اس طرح ٹا دینا گویا صف بچا دی گئی ہو۔ بروئے کار لائے گئے ہیں۔ پھر صف ماتم بچانا“ کی طرف بھی اشارہ موجود ہے۔

ہوتا تھا اس کے ڈر سے غزالوں کا حال غیر

دن میں سپاہ شر اسے روکے تو یہ بجنسیر

”بجنسیر“ کے لغوی معنی ہیں ”خوبی کے ساتھ، بھلائی کے ساتھ“ وغیرہ۔ محاورے میں اسے ”ناممکن“

یا ”نہیں“ کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ معنی بعید بلکہ بہت بعید ہیں۔ لیکن شاعر نے لفظ ”بجنسیر“ انہیں معنوں میں استعمال کیا ہے، اور ”سپاہ شر“ لکھ کر ایہام تضاد بھی پیدا کیا ہے۔ اور شک کو مکمل کر دیا ہے کہ ”بجنسیر کہیں اپنے لغوی معنی میں تو نہیں۔“

گرمائے رخس کو جو حرارت کسی میں ہو

آئے جو حرب ضرب کی قدرت کسی میں ہو

”گرمائے“ کے اولین معنی ہیں ”گرم کرنا“۔ اس کے بعید معنی بہت سے ہیں مثلاً جوش میں آنا، لانا

اسی طرح ایک بعید معنی ہیں ”گھوڑے کو تیز رفتاری سے دوڑانا۔ یا گھوڑے کا تیز رفتاری سے دوڑانا“ پرانے زمانے میں جب پہلوان ایک ایک کر کے جنگ مجروحہ کے لیے نکلتا تھا تو پہلے گھوڑے یا اگر گدن یعنی گنڈے (دستانوں میں اکثر گنڈا پہلوانوں کی سواری بنتا ہے۔) کو خوب دوڑا کر شبسواری کے رنگ دکھا کر خود گرم ہوتا تھا۔ اور اپنی سواری کو گرماتا تھا۔ اسے ”میدان کا سراپا“ دکھانا“ کہتے تھے۔ ”گرمائے“ یہاں یہی مراد ہے۔ شاعر نے لفظ ”حرارت“ رکھ کر ایہام کو مکمل کر دیا ہے۔ یعنی یہاں بھی جو معنی بعید مقصود ہیں، ان کی طرف ذہن منتقل ہونے میں دیر لگتی ہے۔

خون بھی اسے حلال دیت بھی معاف تھی

کانا تھا سونگلوں کو مگر پاک صاف تھی

”پاک صاف“ کے اولین معنی ہیں ”جو نجس نہ ہو“۔ چونکہ خون لگنے سے چیزیں نجس ہو جاتی

ہیں۔ اس لیے بادی النظر میں یہی محسوس ہوتا ہے کہ حضرت عباس علم دار نے اتنی صفائی سے گھٹے کاٹے کہ تلوار پر خون کا نشان تک نہ تھا۔ لیکن یہاں ”پاک صاف“ بمعنی ”بے گناہ“ جس پر کوئی جرم عائد نہ ہو“ کے بعید معنی میں ہے۔ شاعر نے مصرع اولیٰ میں قرینہ بھی بیان کر دیا ہے

کہ اسے خون کرنا حلال تھا۔ اور خون بہا کی حد بھی اس پر جاری نہ ہو سکتی تھی۔ اس لیے وہ گناہ اور جرم سے پاک معاف تھی۔

میں نے یہ مثالیں صرف ایک مرثیے کے چند اجزا کو سرسری دیکھ کر نکالی ہیں۔ لیکن ان سے یہ بات تو صاف ہو جاتی ہے کہ میرا نہیں کو ایہام سے کوئی بیر نہ تھا۔ بعض اوقات تو بکا میہ مقامات پر بھی وہ اعلیٰ درجے کا ایہام یا رعایت برت دیتے ہیں۔ کلاسیکی شعرا میں کوئی ایسا نہیں جس کے یہاں ایہام موجود نہ ہو۔ جدید عہد میں بھی اس کا رواج ان شعرا تک باقی رہا جنہوں نے کلاسیکی اساتذہ سے براہ راست فیض حاصل کیا تھا۔ مثلاً ریاض خیر آبادی (۱۸۵۲ء تا ۱۹۳۲ء) امیر مینائی کے شاگرد تھے۔ اور خود امیر مینائی شاگرد تھے مظفر علی امیر کے، جو مصحفی کے ارشد تلامذہ میں تھے۔ ریاض پر جدید (یعنی حاتی اور آزاد) لوگوں کا رنگ تھوڑا بہت چڑھا ضرور، لیکن بحیثیت مجموعی ان کا کلام پرانے لوگوں کے کلام میں کمپ جاتا ہے۔ ریاض کے یہاں ایہام بہت نہیں ہے۔ حاتی ایک طرف اور حسرت موہانی ایک طرف، دونوں میں اللہ واسطے کا بیر تھا، لیکن ایہام اور رعایت کے دونوں خلاف تھے، اور ریاض کی پختگی کے زمانے میں دونوں کا طوطی خوب بول رہا تھا۔) لیکن اتنا ہے کہ مشاق پڑھنے والا اسے دیکھ لیتا ہے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

عمر حیدر کاتب اعمال فرشتے ہی رہے

پاکے صحبت بھی نہ آیا انہیں انسان ہونا

”انسان ہونا“ کے قریب معنی ”انسانیت کے طور طریقے اختیار کرنا“ اور بعید معنی ”بشر ہونا“

ہیں۔ بعید معنی ہی مقصود ہیں۔ لیکن معنی قریب بھی بہت قوی ہیں۔

سہول جائیں گے خدائی کا مزا میرے بعد

یاد آئے گا بتوں کو بھی خدا میرے بعد

”خدائی“ کے معنی قریب ہیں ”خدا ہونا“ خدا کی طرح بیوہا کرنا، خدا کی حکومت وغیرہ۔

بعید معنی ہیں غرور، گھمنڈ، عاشق سے شکرا نہ برتاؤ، وغیرہ یہی معنی مقصود ہیں۔ مصرع ثانی میں خدا

یاد آنا“ کے لغوی معنی ہیں ”خدا کی یاد آنا“ اور دور کے معنی ہیں ”مصیبت سے تنگ ہونا، پریشانی

میں پڑنا، ہلکان ہونا“ وغیرہ۔ یہی معنی مقصود شاعر ہیں۔

وہ کیوں بتائے ہسم کو دل گم شدہ کا حال

پوچھیں جناب خضر قورستہ بتائے زلف

”رستہ بتانا“ کے قریب معنی واضح ہیں۔ اس کے معنی بعید ہیں ”دھوکا دینا“ اور یہی مراد شاعر ہے۔ مصرع اولیٰ میں ایہام کا قرینہ بھی ہے اور نہیں بھی۔

ایہام کو معنی آفرینی کی راہ میں استعمال کرنے والے شعرا نے یہ بھی محسوس کیا ہوگا کہ اردو میں نہ صرف کثیر المعنی الفاظ بہت ہیں، بلکہ ایسے الفاظ بھی بہت ہیں جن کے درمیان بظاہر معنی کا علاقہ ہے اور یہ بات بھی الفاظ کی فطری کثیر المعنویت کے باعث ہے۔ لہذا اگر ایسا کلام بنایا جائے جس میں معنی کا آپس میں بظاہر علاقہ رکھنے والے الفاظ ہوں تو یہ معنی آفرینی تو نہ ہوگی۔ لیکن معنی کے رشتوں کے التباس کے باعث ایک طرح کا ایہام تو پیدا ہی ہوگا۔ اور جب الفاظ اپنے لغوی معنوی، استعاراتی، نحوی وغیرہ رشتوں کے علاوہ اور کسی اور رشتے میں منسلک نظر آئیں گے تو حسن کلام میں بھی اضافہ ہوگا۔ اور ممکن ہے کہ معنی میں کسی نئی جہت یا سطح کا امکان پیدا ہو جائے۔ اس سارے عمل کو کلام میں رعایت پیدا کرنے کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ یعنی ایسے الفاظ کا استعمال جن کے درمیان بظاہر معنی کا علاقہ ہو۔ دوسرے الفاظ میں، الفاظ کا استعمال ایک دوسرے کی رعایت کے ساتھ ہو۔ اور یہ رعایت ہر طرح کی ہو سکتی ہے۔ بشرطیکہ معنوی نہ ہو۔ ایہام گو شعرا نے اردو میں رعایت کے کثرت سے استعمال کی بنیاد ڈالی۔ چنانچہ اُردو اور ناجی کو تذکرہ نگاروں نے ایہام کے ساتھ ساتھ رعایت کا دلدادہ بتایا ہے۔

رعایت کثیر الاطلاق اصطلاح ہے۔ بہت سی صنعتیں، خاص کر ایہام تضاد، ایہام تناسب، ایہام صوت، مراعات النظیر اور لف و نشر کی بعض صورتیں، ضلع مگت، یہ سب رعایت کی جہول میں ہیں۔ اور ان کے علاوہ بھی الفاظ کی وہ تمام مناسبتیں جو معنوی علاقے کا التباس پیدا کریں، رعایت کے تحت آتی ہیں۔ رعایت کی بنیادی شرط یہ ہے کہ دو لفظوں یا فقرہوں میں بظاہر معنی کا علاقہ ہو، رعایت کی وجہ سے ہمیشہ کلام میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ اس کی بعض وجوہ مندرجہ ذیل ہیں:-

۱۔ الفاظ کے معنوی امکانات روشن ہوتے ہیں، اور بعض اوقات کلام کے معنی میں اضافہ بھی ہوتا ہے۔

۲۔ کلام میں تازگی پیدا ہوتی ہے یعنی فرسودہ بات کو دلچسپ طریقے سے کہہ سکتے ہیں۔

۳۔ کلام میں خوش طبعی، ظرافت کی چاشنی اور حاضر جوابی کے عناصر پیدا ہوتے ہیں۔

۴۔ اس بات کا خیال کہ یہ معنوی علاقہ جو کلام میں بظاہر نظر آ رہا ہے کہیں واقعی ہونہ ہو ، پڑھنے / سننے والے کی توجہ کو کلام پر منعطف رکھتا ہے ۔ اس طرح قرات / سماعت میں داخلی تناؤ پیدا ہوتا ہے ۔ اور توقعات کا سلسلہ دراز ہوتا چلتا ہے ۔

۵۔ بہت سے معنوی علاقے اور روابط فوری طور پر نہیں دکھائی دیتے ۔ لہذا جب بعد میں وہ نظر آجاتے ہیں تو دریافت اور انکشاف کا لطف مزید ہوتا ہے ۔

۶۔ بہت سے معنوی علاقے اور روابط کسی غیر متعلق یا کم متعلق معنی کی طرف اشارہ کرتے ہیں ۔ وہ معنی سمجھ میں آجائیں تو کلام میں نئی طرح کی تہ کا احساس ہوتا ہے ۔

ان سب باتوں کو میں مثال بلکہ مثالوں سے واضح کر دوں گا ۔ اس سے پہلے میں یہ واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ ولی سے لے کر کلاسیکی دور کے اختتام تک اردو کے ہر شاعر نے اپنی استطاعت اور صلاحیت بھر رعایت کو برتا ہے ۔ جو شخص رعایت کو نہیں سمجھا وہ ہمساری کلاسیکی شاعری کی مکمل لطف اندوزی کی اہلیت نہیں رکھتا ۔ اور جس شخص کو رعایت میں لطف نہیں آتا ، اسے کلاسیکی اردو شاعری پڑھنا پڑھانا چھوڑ کر کوئی اور صنف اختیار کرنا چاہیے ۔ بات یہ ہے کہ ہمارے کلاسیکی شاعروں کو یہ بات بخوبی معلوم تھی کہ شاعری بند گلے کا کوٹ پن کر جوتوں کو چپکا کر ، ہاتھ میں چھڑی لے کر چور اسے پر مار چر کرنے کا نام نہیں ہے ۔ وہ شاعری کو انسانی انسانیت کا رگداری سمجھتے تھے ۔ اور لطف انگیزی ، لطف اندوزی ، حسن اور تازگی کی تخلیق ، ان کے نزدیک شاعری کا مقصد بھی تھی اور تفاعل بھی ۔ میرے اس بات کو خوب واضح کیلئے دیوان اول ہی میں ہے ۔

کچھ ہو اسے مرغ چمن لطف نہ جاوے اس سے

نوحہ یا نالہ ہر اک بات کا انداز ہے ایک

آج کل کے طبائع ، جن کو سو برس کی افادیت پرستانہ تربیت نے ہر چیز کا اقتصادی (یا کچھ بھی کہیں) مقصد اور مصرف ہی پوچھنا سکھایا ہے ۔ رعایت کے بارے میں کہیں گے کہ چونکہ اس سے معنی میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا ، چونکہ اس کے ذریعہ ہمیں کائنات کے بارے میں کوئی حقائق نہیں معلوم ہوتے وغیرہ ، لہذا رعایت محض "لفظی بازی گری" (وغیرہ وغیرہ) ہے اور اس سے اگر شاعری کو نقصان نہیں تو کوئی فائدہ بھی نہیں ۔ ہم لوگ سمجھتے ہیں کہ ہمارا یہ فیصلہ "سچی شاعری کے اصولوں" پر مبنی قرار دیا جائے گا ۔ حالانکہ یہ فیصلہ ، ادا اس طرح

کے تمام فیصلے جن میں شاعری کا مصروف اس کی افادیت کی تعین قدر کرتا ہے، دراصل جبریتی بنیم
 Jeremy Bentham کے اس اصول پر مبنی ہیں کہ ”اگر اسے بھون نہ کھا سکیں تو ببل کا مصروف
 کیا ہے؟ اور اگر گلاب کا غطر کھینچ کر اسے پچاس شنگ فی قطرہ فروخت نہ کر سکیں تو گلاب کی افادیت
 کیا ہے؟“

ولیس، یہ کہنا غلط ہے کہ رعایت ہمیں کائنات کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔ رعایت
 ہمیں زبان اور اس کے امکانات، اس کی رنگارنگیوں، اس کی نزاکتوں کے بارے میں بہت کچھ
 بتاتی ہے۔ اور زبان بہر حال ہماری کائنات کا بہت اہم حصہ ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ چونکہ کائنات
 کے بارے میں بیانات صرف زبان کے ذریعہ ممکن ہیں۔ لہذا اگر زبان نہیں تو کائنات سچی نہیں۔
 ایسی صورت میں زبان کے کسی بھی ظہرے اور خاص کر رعایت جیسے مظہرے سے صرف نظر
 کرنا عقل مندی نہیں۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ ولی سے لے کر کلاسیکی دور کے اختتام تک ہمارے ہر شاعر
 نے رعایت کو خوب برتا ہے۔ کلاسیکی دور کا زوال ۱۸۰۰ء سے شروع ہوتا ہے اور کلاسیکی دور
 کا اختتام میرے خیال میں ۱۹۱۰ء میں ہوتا ہے۔ کیونکہ اس وقت تک ایک دو کو چھوڑ کر وہ
 تمام شعرا ختم ہو چکے تھے جن کی تربیت ۱۸۰۰ء تک کم و بیش مکمل ہو چکی تھی۔ چونکہ یہ ممکن نہیں ہے
 کہ میں تمام کلاسیکی شعرا بلکہ تمام بڑے کلاسیکی شعرا کے یہاں رعایت کی کارفرمائی کے نمونے
 دکھاؤں لہذا جہاں جہاں سے یاد آئے گا، یا دورانِ تحریر تو نظر پڑے گا وہیں سے مثالیں حاضر
 کروں گا۔ مثالیں زیادہ تر ان شعرا کے یہاں سے ہوں گی جن کے بارے میں ”دہلوی“ یا قاف
 سادہ، سلیس، تقصیر سے پاک، اسلوب کا مفروضہ ہمارے نقادوں نے عام کیا ہے۔ آغاز بہر حال
 ولی اور سراج کی چند مثالوں سے ہو گا۔

ولی۔۔۔ نہ بانگیاں میں آجہ دل میں اسے شوخ

کر نہیں خلوت میں دل کی خوف مردم

”مردم“ کے ایک معنی ”آنکھ کی پتلی“ ہیں۔ لہذا انگیاں اور مردم میں رعایت ہے سے

آرزو دل میں یہی ہے وقت مرنے کے اے ولی

سرو قد کو دیکھ سیر عالم بالا کروں

”بالا“ کے ایک معنی ”قد“ ہیں۔ لہذا بالا اور قد میں رعایت ہے سے

عہد غافل ہو ابے گا فکر پر جو کے پانے کا
 صفا کر آرسی دل کی سکندر ہو زمانے کا
 سکندر کو آئینے کا موجد قرار دیتے ہیں۔ آرسی چھوٹا سا آئینہ ہے، اس کی رعایت سے سکندر
 کہا۔ رعایت اگلے شعر میں کسی اور پہلو سے ہے۔
 سجن ہے بس کہ تیرے حسن عالم گیر کی شہرت
 سکندر کوں ہوئی حاصل مثال آرسی حیرت
 ”سکندر میں تھوڑا سا معنوی علاقہ ہے، لیکن ناگزیر نہیں ہے
 گلزار تجو جمال کا گلشن میں دیکھ کر قرباں ہے عندلیب ہزاراں ہزار آج
 بلبلان ہر طرف سول المیہ دور۔ دیکھنے کو اسے ہزار ہزار
 عندلیب اور ہزار دونوں کے معنی بلبل ہیں۔ لیکن ہزار یہاں کسی اور معنی میں ہے۔ ”سال“
 بمعنی ”خلش کے ساتھ یہ دلچسپ رعایتیں دیکھیں۔“

ہے اس کے حق میں ہر شب مانند روز محشر
 جس کو فراق جاناں سینے کا سال ہو گا
 آسے مر دو ہفتہ مرے پاس ایک روز
 ہر آن تجھ فراق کی سینے پہ سال ہے
 اب دیکھئے میر نے اس رعایت کے چھوٹے سے جن میں کیا کیا نیزنگیاں کی ہیں سے
 دیوان اول۔ چچا ق سے ایک بار لگاتا جو وہ تو میر
 برسوں یہ زخم سینے کا ہم کو نہ سالتا
 اس شعر کے معنوی پہلوؤں کے لیے ”شعر شورا انگیز“ جلد اول ملاحظہ ہو۔ فی الحال یہ دیکھئے
 کہ میر نے ولی سے آگے بڑھ کر ”برسوں“ اور ”سال“ کی رعایت باندھی ہے۔
 دیوان دوم۔ تجھ روئے خوے فشاں سے انجم ہی کیا قبل میں
 ہے آفتاب کو بھی اسے ماہ سال تیرا
 اب ”انجم“ آفتاب، ”ماہ“ کی مرادات النظیر اور ”ماہ“ کے ایہام کے پرستزاد ”ماہ“ اور
 ”سال“ کی رعایت ہے۔ بتائیے اب آنکھ چکا چون نہ ہو تو کیا ہو۔ معنوی تفصیلات کے لیے
 ”شعر شورا انگیز“ جلد اول ملاحظہ ہو۔ ”چاند“ ”مہینہ“ اور ”ماہ“ کی رعایتیں میر کے معاصر محمد امان شاہ

کے شعریں یوں ہیں۔

گو عید کو نہ آئے تو بعد عید ملے

اسے رشک ماہ خالی جاتا ہے یہ مہینے

خالی۔ ایک مہینے کا نام بھی ہے۔ اس رعایت کا فائدہ محمد امان شاد کی دیکھا دیکھی سید محمد خاں

زندہ یوں اٹھایا ہے

اس مہینے میں بھی مہر رو سے رہا پہلو تہی

عید کا بھی چاند خالی کا مہینہ ہوگا

ظاہر ہے کہ مادہ اور سال کو یکجا کر کے میر نے سامع رقاری کے لیے استعجاب آمیز دریافت

کا جو پہلو رکھا ہے وہ شاد اور رند کے یہاں نہیں ہے۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ جہاں

معنی کا بہت زیادہ موقع نہ بھی ہو تو بڑا شاعر کچھ دیکھ قدر زیادہ Surplus Value پیدا کر

دیتا ہے۔ اور بقول ٹاڈ اراف Todorov علامتی بیان اسی بیان کو کہتے ہیں جہاں کسی

قسم کے معنی کی قدر اضافی ہو اور بیان بالواسطہ ہو۔ لہذا ہم لوگ، جو رعایت کو نظر تحقیر سے دیکھنے

کے عادی ہو گئے ہیں، اس بات پر ضرور غور کریں کہ کیا مندرجہ بالا اشعار میں رعایت کی بنا پر کثرت

معنی کی جعلی نہیں آئی ہے؟ اور زبان کے نئے امکانات کے روشن ہونے کا لطف مستزاد ہے

سراج۔ ہے دل میں گل رخوں کے بوئے دورنگ وضعی

ہرگز نشہ وفا کا نہیں ان گلابیوں میں

”گلابی“ یعنی شراب کی بوتل۔ لیکن ”گل رخوں“ کی رعایت کے باعث گمان گذرتا ہے کہ اس

کا تعلق ”گلابی رنگ والوں“ سے ہے۔ اسے ایسا مناسب بھی کہہ سکتے ہیں۔

خیابان حبس میں داغ کے گل لہلاتے ہیں

البتہ ہے مری آنکھوں کا حوض آنسو کے پانی میں

لگاؤ ایک دم شمشیر تاتن میں جدا ہوئے

مرا سر بار ہے مجھ پر تمہاری سرگسائی میں

بنفشی جامہ مت بریں کرواے شوخ نافرمان

مراد خوف کرتا ہے بلائے آسمانی میں

اب ان شعروں میں رعایتیں ملاحظہ ہوں۔

۱۔ نگل کے ایک معنی داغ بھی ہیں۔

۲۔ ”سرگرافی کے لغوی معنی ”سر بجا رہی ہونا“ اور محاورے میں معنی ناراض ہونا ہیں۔ بارہ اور گراں میں رعایت ہے۔

۳۔ دم، بمعنی edge ”دھار“ اور شمشیر۔

۴۔ ”بخشی“ اور ”نا فرماں“ میں رعایت ہے۔ کیوں کہ نافرمان ایک بھول بھی ہے۔ بخشہ تو بھول ہوتا ہی ہے۔ ”برہ“ کے ایک معنی ”بھول ہیں“ اس اعتبار سے یہ بھی رعایت قائم کر رہا ہے۔ کہ یہ بھول کے خلعے کا لفظ ہے۔ آسمان اور بخشہ کو یک رنگ فرض کر کے کہا ہے کہ تمہارا لباس کے رنگ پر آسمان کو حسد ہو گا اور وہ بلائیں نازل کرے گا۔

شعر سراج ہر یک ہے گلشن معانی

ہو اس سخن کی پاؤں سے خوش دماغ ہوئے

”ہو پانا“ بمعنی ”سمجھنا“ ہے۔ لیکن اس کے لغوی معنی اور خوش دماغ ”میں رعایت ہے۔

کیونکہ دماغ کے ایک معنی نازک بھی ہیں: گلشن کی مناسبت سے بھی ”ہو“ بہت خوب ہے میر، غالب اور میر انیس ان تینوں کے یہاں رعایت اور مناسبت کی کثرت ہے۔

ایہام کا حال ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ ان کو ایہام سے بھی بہت شغف ہے۔ میر خیال ہے میر اور غالب کے یہاں سے رعایت کی مزید مثالوں کی ضرورت نہیں۔ ”شعور انجیز“ میں ان کا ذکر کافی ودانی حد تک ہو چکا ہے۔ لیکن بعض ایسی مثالیں جن پر حسرت موبانی اسکول کے اساتذہ ماحول ولا اور نعوذ باللہ پڑیں گے۔ حسب ذیل ہیں۔ میر دیوان چہارم سے

وہ دھوبی کا کم ملتا ہے میل دل اور دھوبے بہت

کوئی کہے اس سے ملتے ہیں تجھ کو کیا ہم دھوبیں ہیں

موزونیت کی خاطر ”میل دل“ میں کسر کو طویل کر کے ”میلے دل“ پڑھتے ہیں۔ کسر کو لام

کی طوالت میں کوئی خاص بات نہیں لیکن ”میلے“ اور ”دھوبی“ کی رعایت اکثر دو کو انگشت بزمناں کر دے گی۔ غالب نے اس کا جواب لکھا اور دوبار سے

دعا نیا کشن نے داغ عیوب برہنگی

میں ورنہ ہر لباس میں تنگ وجود تھا

یہاں بھی ”تنگ وجود“ میں کسر کو کافی عجبی کو طویل کر کے ”تنگے“ پڑھتے ہیں۔ اور ”تنگے“ اور

”برنگی کی رعایت ظاہر ہے۔ پھر غالب کا ایک اور شعر ہے

سر شک سر پچرا دادہ نور العین دامن ہے
دل بے دست و پا افتادہ بر خور دار بستر ہے

”سر۔“ دل۔“ عین۔“ دست۔“ پا۔ کی مراعات النظر کے علاوہ ”دادہ“ (دادا) ”نور العین“ اور ”برخوردار“ کی رعایت بھی دیدنی ہے۔ میر نے رعایت کی خاطر لفظ کو اور جگہ بھی توڑا موڑا ہے۔ دیوان سوم ہے

بے تابی دل افعی خامہ نے کب لکھی
کاغذ کو مثل مار سر اسر ہے

کاغذ کی رعایت سے ”تاب کو“ ”تاؤ“ کر دیا۔ معنی کے اعتبار سے کاغذ کا بیچ تاب بالکل درست ہے۔

پرانے زمانے میں جب لفافہ نہ تھا تو خط کی مشمولات کو پوشیدہ رکھنے کے لیے کاغذ کو طرح طرح سے موڑ کر اور بیچ دے کر کبھی، چڑیا، سانپ وغیرہ کی سی شکل بنا دیتے تھے۔ جانوروں کا ذکر ہے تو اسی غزل دیوان سے میر کا ایک اور شعر دیکھئے۔

آنکھوں کا تھر بڑسنے سے ہتھیا سے کم نہیں
پل مارتے ہے پیش نظر اقی کا ڈباؤ

”ہتھیا“ ایک بچتر ہوتا ہے۔ جس میں پانی بہت بڑستا ہے۔ ”آنکھوں“ پل مارتے۔ اور ”پیش نظر“ کی رعایتیں بھی ملحوظ رہیں۔ مومن نے میر سے کاغذ اور تالی کا مضمون لے لیا، لیکن آؤ کو توڑ موڑ نہ سکے۔

خدیہ ہے خط سے مے تاؤ ہزاروں کھائے

دست اغیار میں بھی گر کبھی دیکھا کاغذ

ہم میں سے اکثر لوگ حالی اور طباطبائی اور امداد امام اثر کے معنوی جانشین ہیں۔ لہذا ہم ان رعایتوں کو ”کھلاؤ“ کہیں گے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ کھلاؤ نہیں۔ رعایت ہر جگہ استعمال ہوتی ہے اور کام آتی ہے۔ ”مدام“ کے ایک معنی ”شراب“ کے بھی ہیں۔ طباطبائی ناک بھوں چڑھا کر لکھتے ہیں کہ کوئی بھی شاعر ہو، اگر شراب کا مضمون باندھتا ہے تو ”مدام“ ضرور لکھتا ہے۔ دیکھتے دیکھتے طبیعت اگلائی۔ اس طرح کی تعریفوں کا یہ اثر ہوا کہ ہم جیسے لوگوں کو بھی جو رعایت

کی خوبی کے قابل ہیں۔ اب شعر کہتے وقت رعایت مشکل ہی سے ملحوظ رہتی ہے۔ اور اکثر لوگوں کو یہ معلوم بھی نہیں کہ "مدام" کے ایک معنی "شراب" ہیں۔ ہمارے فوری پیش روؤں میں وہ لوگ جن کے یہاں معنی کی خوبیاں نہیں ہیں، یا کم ہیں، مثلاً جوش، فراق، حسرت، سیما، وغیرہ، اگر رعایت سے گریزاں نہ ہوتے تو ان کا شعر اس وقت جیسا ہے اس سے بہت بہتر ہوتا۔ اس وقت تو ان لوگوں سے زیادہ بے رنگ شعر کم ہی لوگوں کے یہاں ملیں گے۔ اسی "مدام" کی رعایتوں کو غالب اور میر کے یہاں دیکھئے اور وجد کیجئے سے

غالب :- کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل

انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

میر :- تو ہو اور دنیا ہو ساقی میں ہوں مستی ہو مدام

پر ربطِ صبا نکالے اڑ چلے رنگِ شراب

میر انیس :-

جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں، یہ خیال غلط ہے کہ انیس تو در بلوی مزاج۔ کے شاعر تھے۔ انہیں رعایت، صنایع، بدائع سے کوئی لگاؤ نہ تھا۔ اہل کھنڈ کے "اج۔ اور۔ زمانے کے تقاضے" سے مجبور ہو کر انہوں نے کانٹوں کا آج اپنے سر پہنا۔ واقعہ یہ ہے کہ تمام سچے اور بڑے شاعروں کی طرح میر انیس کو اس بات کا پورا شعور تھا کہ شاعری بنیادی طور پر زبان کے امکانات کو بالقوۃ سے بالفعل کے عالم میں لانے کا نام ہے۔ انہیں اس بات کا بھی احساس تھا کہ اردو زبان میں رعایتوں اور مناسبتوں کی ایسی تونگہی ہے جس سے منفعت حاصل کر کے شاعر اپنے کلام کا دامن لعل و گہر سے مالا مال کر سکتا ہے۔ انہیں یہ بھی معلوم تھا کہ صنعت گری اور ہنر مندی ہر جگہ کے لیے ہے۔ رعایت لفظی ہو یا ایہام، وہ بکائیے لمحوں میں بھی اسے برتنے سے نگزیر کرتے تھے۔ اوپر میں نے میر اور غالب سے مثال دی ہے کہ وہ کسرۃِ اضافت کا فائدہ اٹھا کر رعایت پیدا کر لیتے تھے۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ آج کے "نفیس طبع" لوگ اسے کھلواؤ کہیں گے۔ دیکھئے یہی کھلواؤ "میر انیس" کب اپنے مرثیے میں لا رہے ہیں۔ یہ موقع وہ ہے جب امام حسین کی نگاہ جناب عباس کے لاشے پر پڑتی ہے۔ غم دار حسینی کے دونوں شانے قلم میں، لیکن موت میں بھی وہ شک سے دانتوں سے پکڑے ہوئے ہیں۔ اس سے زیادہ درد بھرا موقع کیا ہو گا؟ مرثیہ ہے۔ جب کہ بلا میں داخلہ شاہ دیں ہوا، اور بند حسبِ ذیل سے

اس شکل سے ترانی میں پہنچے جو شاد دیں رو کر یہ شے سے کہنے لگے اکبر حزیں
بابا یہی ہے لاشِ غلم دارِ مہ جہیں گھوڑا کہیں ہے تیغ کہیں ہے غلم کہیں

رکھے ہوئے ہیں مشک پر منہ پیار دیکھئے

شانے کئے ہیں شانِ غلم دار دیکھئے

آخری مصرع جو بند کا نقطہ خروج ہے۔ شانے کئے ہیں، شانے غلم دار دیکھئے۔ پڑھا جائے تو اس کے جوہر کھلتے ہیں یعنی مضاف کو مضاف الیہ سے الگ کر دیں۔ لیکن نون پر کسرۃ اخاف کا فائدہ اٹھالیں۔ ظاہر ہے کہ مصرعے کا معنوی نظام اپنی جگہ پر قائم ہے اور مصرع اس طرح بھی پڑھا جائے گا کہ مضاف مضاف الیہ کی وضع باقی رہے۔ لیکن اس صورت میں بھی مصرع یوں پڑھا جاسکتا ہے۔ شانے کئے ہیں، وقف، شان (خفیف وقف) غلم دار (حظیف وقف) دیکھئے۔ بھلا بتائیے کمال ہنرمندی اور کسے کہتے ہیں؟

اب میں اسی مرثیے سے (جب ان میں سر بلند علی کا غلم ہوا) جس سے میں نے ایہام کی مثالیں نقل کی ہیں۔ رعایت کی بھی کچھ مثالیں نقل کرتا ہوں سے

وہ شان اس غلم کی وہ عباس کا جلال شغلِ زمردی کے تلے تھا علی کا لال

پرچم پہ جان دیتی تھیں پر یوں کا تھا جمال نعل تھا کہ دوش حور پہ بکھرے ہوئے ہیں بال

ہر لہر آب دار بختی کوثر کی موج سے

طوبی بھی دب گیا تھا پھر ہر س کے اوج سے

بیت پر گفت گواہیہام کے سلسلے میں ہو چکی ہے۔ اب پورے بند میں رعایتوں کا ہجوم دیکھئے۔

۱۔ شان۔ جلال (۔ شانِ جلالی۔ مشہور فقرہ ہے۔)

۲۔ زمردی (دوسرے رنگ کا، زمرد کے رنگ کا)۔ لال (سرخ رنگ، یا قوت)

۳۔ جان (جن کی جمع)۔ پر یوں (جن دپری)۔ حور۔

۴۔ حال (وہ ہائے دبو کا شور جو عالمِ سماع میں ہوتا ہے)۔ نعل۔

۵۔ لہر۔ آب۔ (پانی)۔ موج (ہوائی موج)

۶۔ بال۔ لہر (لہریئے بال)۔

ان کے علاوہ مراعاتِ النظیر بھی ہے۔

۱۔ پری، حور

۲۔ حور، کوثر، طوبی۔

۳۔ شغل، زمردی، طوبی۔

۴۔ بال، آب دار (گیسوؤں میں چمک فرض کرتے ہیں)

ایک ذرا دور کی رعایت "بال" (یعنی Wing) اور "پری" میں ہے، کہ پریوں کے Wings ہوتے ہیں۔ لیکن اسے ناجائز یا ناروا نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ پریوں کا لفظ پہلے مصرعے میں ہے۔ دوسرے مصرعے میں "بال" آیا ہے۔ یعنی یہ پریوں کے متعاقبات میں ہے اور لفظ "پریوں" سے ذہن "بال" (یعنی Wing) کی طرف ذہن منتقل ہو بھی سکتا ہے۔ خاص کر جب لفظ "پریوں" میں "پر" شامل ہے۔ یعنی "پریوں" اور "پر" میں تینیں ناقص ہے۔ یہ بند کیا ہے عنایت کا کارخانہ ہے۔ اور میرا خیال ہے کہ یہاں ایسے ہزاروں ہیں

اکبر سے غرض کرتے تھے سینہ سپر کیے

یہ نیچے لیویں گے دم بے لبو پئے

یہاں (مک) (یعنی خون) اور "لبو" میں پر لطف رعایت ہے۔ اس سے بھی زیادہ لطیف رعایت

ملاحظہ ہو

یہ ذکر تھا کہ بجے لگا طبل اس طرف

مشکل کشا کی فوج نے باندھی ادھر بھی صف

مشکل کشا، یعنی مشکلوں کو کھولنے والا، حضرت علی کا لقب ہے۔ "کھولنے والا" کی رعایت

سے "باندھی" خوب ہے۔

مشتاق ہیں وہ پیاس میں تیغوں کے گھاٹ کے

ڈوبے کر مرنے جاؤں گے کاٹ کاٹ کے

"پیاس" کے اعتبار سے "گھاٹ" (یعنی دریا کا کنارہ) اور "تیغ" کے اعتبار سے "کاٹ"

کی رعایتیں قابل دید ہیں۔ پیاس اور "گھاٹ" (یعنی دریا کا کنارہ) میں ایہام بھی ہے۔

اک شور تھا کہ تلخ کیا ہے حیات کو

لاشوں سے چل کے پاٹ دو نہر فرات کو

"شور" (یعنی نکلن) اور "تلخ" کی رعایت نہایت لطیف ہے۔ "پاٹ" (یعنی دریا کی چوڑائی)

اور نہر کی رعایت لطیف تر ہے۔

منہ دیکھتے رہیں جو نگہیاں ہیں گھاٹ کے
لے جائیں گھر پہ تیغ سے دریا کو کاٹ کے

یہاں کئی کئی رعایتیں ہیں۔

۱۔ منہ۔ نگہ (معنی آنکھ)

۲۔ منہ دیکھتے رہیں۔ گھاٹ کے نگہبان (گھاٹ کے دیکھنے والے)

۳۔ گھاٹ (تلوار کا وہ حصہ جہاں سے اس کا تم شروع ہوتا ہے)۔ تیغ۔

۴۔ تیغ۔ کاٹ کے (معنی دریا کا رخ بدل کے۔ دریا کو کاٹ کر اس سے نہر نکالتے ہیں، یا اس

کی راہ بدل دیتے ہیں۔)

۵۔ لے جائیں گے۔ کاٹ کے (معنی دریا کا ایک حصہ کاٹ کر اپنے ساتھ لے جائیں گے)

اندر سے فرق گردن د سر بھی بہم نہ تھے

کشتوں کا ذکر کیا ہے کہ تیغوں میں دم نہ تھے

• فرق (معنی سر) اور گردن د سر، پھر کشتوں کی رعایت سے "وہ نہ تھے" (یعنی "دم" بمعنی

سانس، جان۔ ورنہ فی الحقیقت "دم" یہاں تلوار کی دھار edge اور لچک کے معنی میں ہے)

میرا خیال ہے کہ اب یہ بات واضح ہو چلی ہوگی کہ ایہام اور رعایت کو ایک دوسرے کا
عکس کہہ سکتے ہیں۔ ایہام کی بنیادی اور کم سے کم شرطیں دو ہیں۔ اول کہ کسی لفظ کے دو معنی ہوں
ایک قریب اور ایک بعید اور دوم یہ کہ شاعر نے بعید معنی مراد لیے ہوں۔ اسی طرح رعایت
کی بنیادی اور کم سے کم شرطیں دو ہیں۔ اول یہ کہ کسی لفظ یا فقرے کے دو معنی ہوں۔ ایک قریب
اور ایک بعید۔ اور دوم یہ کہ قریب کے معنی بیان کے مناسب ہوں۔ لیکن بعید معنی اسی جگہ کے
کسی اور لفظ یا فقرے سے مناسبت رکھتے ہوں۔

ظاہر ہے کہ ایہام کے مقابلے میں رعایت زیادہ مشکل ہے۔ کیونکہ ایہام کا تقاضہ صرف یہ
ہے کہ ایسا لفظ یا فقرہ لایا جائے جس کے دو معنی ہوں۔ اس کے برخلاف رعایت کا تقاضہ یہ
ہے کہ ایسا لفظ یا فقرہ لایا جائے جس کے دو معنی بھی ہوں اور ایک معنی کا علاوہ اسی عبارت میں
وہیں کہیں کسی اور لفظ یا فقرے سے بھی ہو۔ اسی اعتبار سے یہ بھی ہے کہ کسی لفظ پر ایہام کی
بنارکھی گئی ہے اسے بدل کے کوئی دوسرا لفظ رکھ دیں تو لطف باقی نہ رہے گا۔ اور معنی کا بھی

نقصان ہوگا۔ مثلاً میرا سس کے جوابام ہم نے ابھی دیکھے۔ ان میں سے کوئی ایک لے کر غور کریں۔ پہلا ہی لے لیں سے

ہر آب دار تھی کوثر کی موج سے
طلوئی بھی دب گیا تھا پھر برے کی اوج سے
اب اس کو یوں کر دیں سے

روشن غلم کی لہر تھی کوثر کی موج سے
طلوئی بھی دب گیا تھا پھر برے کی اوج سے

اب "لہر" کی ذمہ داری گئی۔ لفظ "آب دار" بھی ساقط ہوا۔ مخرج اب بھی با معنی ہے لیکن ایہام کا پیدا کردہ تناؤ، اور لفظ "آب دار" کا حسن بات سے جاتا رہا۔ خیر، یہاں تو تبدیلی ممکن بھی ہو گئی۔ زیادہ تر ایہام اگر بدل دیئے جائیں تو شعر بے معنی ہو جائے۔ مثلاً سودا کا یہ شعر

آپ سا مجھ کو تو زاہد نہ سمجھو کور سودا
خط خوباں سے پڑھا ہوں میں خط جامِ لک
مہل ہو جائے اگر "خط خوباں" اور "خط جام" کی جگہ (مثلاً) "حرف خوباں" اور "حرف جام" رکھ دیں۔ یا میر کا شعر

گوش دیوار تک تو جانا لے
اس میں گل کو بھی کان ہوتے ہیں

اگر یوں کر دیں سے

گوش دیوار تک تو جانا لے
گل کو تنبیم اس میں ہوتی سے

تو شعر کا سارا حسن زائل ہو جائے۔ دیکھا اب بھی کوئی کہہ سکتا ہے کہ ایہام سے حسن اور معنی کو مدد نہیں ملتی؟

اس کے برخلاف رعایت والا لفظ اگر بدل دیں اور کوئی با معنی مرادف یا قریبی مرادف رکھ دیں، تو کلام بے معنی نہ ہوگا۔ اس کا زور البتہ کم ہو جائے گا۔ مثلاً انیس کے اس بیت کو پھر دیکھئے

اک شور تھا کہ تلخ کیا ہے حیات کو
لاشوں سے چل کے پاؤں دو نہر فرات کو

اسے اگر یوں کر دیں سے

تھا نخل مچا کہ تلخ کیا ہے حیات کو
لاشوں سے چل کے سجدیں اب آفرات کو

تو اس بات سے قطع نظر کہ دونوں مصرعوں میں روانی کم ہے مضمون پورا ادا ہو گیا ہے
ہاں زور یہاں بھی کم ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ خاص کر ”اک شور تھا“ کے بہت جانے سے تلخ
کیا ہے حیات کو بہت کم زور پڑ گیا ہے۔

ممکن ہے اب بھی سوال اٹھے کہ رنایت کو معنی آفرینی کا ذریعہ کیوں قرار دیں؟ صرف لسانی
مشق کیوں نہ کہیں؟ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ لسانی مشق میں بھی معنی آفرینی ہو سکتی ہے
اور ہوتی ہے۔ اور دوسرا جواب یہ ہے کہ اگرچہ رنایت والے لفظوں کے معنی بعید کا کوئی محل
کلام میں نہیں ہوتا۔ مثلاً تیر اور غالت کے ”مدام“ والے شعروں میں ”مدام“ بمعنی شراب
اور میر انیس کے ”مٹے“۔ لاشوں کو چل کے پاؤں دو نہر فرات کو، میں ”پاؤں“ بمعنی دریا کی
چوڑائی کا کوئی محل ان شعروں میں نہیں، لیکن یہ معنی اگر ہمارے سامنے نہ ہوں تو کلام کا مقصود
ہمارے سامنے اس قوت کے ساتھ نہ جلوہ گر ہو۔ جیسا کہ اب سببہ مثلاً لفظ ”مدام“ بمعنی ”شراب“
ان شعروں میں گردش، سر کی گردش پیانے کی گردش، نشے کی پرواز، شراب کا موج یا آگ بن
کر اڑنا، گردش رنگ، ان سب پیکروں کی طرف اشارہ رکھتا ہے۔

تیسرا جواب یہ ہے کہ آج اکثر نظریات معنی و شرح میں یہ بات تسلیم کی جاتی ہے کہ لفظ
کے کوئی معنی کبھی زائل نہیں ہوتے۔ ہم دیدار کے نظر یہ اتوا یا
Meaning Under erasure کو نظر انداز بھی کر دیں، تو اس حقیقت کی بہر حال تصدیق کریں گے کہ جہاں تعبیر کے امکانات ہوں
وہاں معنی کی توانگری ہوتی ہے۔ ایمپسن Empson نے بہت پہلے (مثلاً) میں، یعنی جس سال
دیہا کی پیدائش ہوئی) یہ بات دریافت کر لی تھی کہ قاری خود بھی ستون کے اندر کثرت معنی کی
تلاش سرگرمی سے کرتا ہے۔ وہ حرف بظاہر موجود معنی پر اکتفا نہیں کرتا۔ بلکہ نئے نئے معانی کی توقع
رکھتا ہے۔ اور انہیں تلاش کرتا ہے۔ لسان کا جو نظر یہ اس تصور کی پشت پر ہے۔ اس کی رو
سے الفاظ کے معنی خسیں (یا بمعنی) ہونے کا عمل اور طور طریقے میں خاصی لچک اور ڈھیلے پن

کی گنجائش ہوتی ہے۔ اور یہ گنجائش اپنے آپ نہیں پیدا ہوتی۔ یا محض اتفاقاً واقع نہیں ہوتی۔ یہ اس لیے واقع ہوتی ہے کہ نظریہ لسان اس کی غلطوں کو پہچانتا ہے۔ یعنی ارادے، اور لوگ اس لچک، اور آزادی، اور ”ڈھیلے پن“ کو پیدا کرتے ہیں۔ جس کی بنا پر زبان کثیر المعنی ہوتی ہے اور تون میں معنی کی کثرت کو دہموندہ کرنے اور پانے کا عمل ممکن ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ڈیوڈ

برچ Brich David) کتاب (Language Literature and critical Practice)

جس میں ان مسائل کو آسان زبان میں بیان کیا گیا ہے۔)

گھر کی طرف آئیے تو یہیں معلوم ہوتا ہے کہ سنسکرت علم المعنی میں شکر اچار یہ کا مشہور قول ہے کہ الفاظ، نام، صورت، عمل، امتیاز، نوع، یا کیفیت کے ذریعہ اشیاء کی خبر دیتے ہیں۔ نظام ہے کہ عمل، امتیاز، اور کیفیت کے پیچھے بالخصوص جو چیز موثر اور کار گزار ہوتی ہے، وہ ادارے اور لوگ ہیں۔ سنسکرت فلسفہ لسان میں یہ مسئلہ زیر بحث رہا ہے کہ ایک لفظ جس کے کئی معنی ہیں، اس کے بارے میں کیا حکم لگایا جائے؟ کیا اسے کثیر المعنی لفظ کہا جائے، یا یوں کہا جائے کہ جتنے معنی میں اسے ہی لفظ ہیں۔ لیکن ان تمام لفظوں کا ملحوظ ایک ہے۔ (یہاں بیدل یاد آتے ہیں جن کا قول اور نقل ہو چکا ہے کہ ”معنی گل نہ کر د کہ لفظ نہ بود“، بھرتی ہری کا قول ہے کہ ایسی صورتوں میں، جہاں لفظ کا تعلق ایک ہے لیکن معنی ایک سے زیادہ ہیں۔ سب سے زیادہ مروج معنی کو اولین قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ محض آسانی کے لیے ہے۔ لفظ کے اصل معنی تو متن کے اندر سیاق و سباق کے ذریعے طے ہوتے ہیں۔ اچار یہ مٹ Mammat کا قول اور زیادہ فیصلہ کن ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اگر کلام میں کوئی ایسا لفظ آئے جس کے دو معنی ہوں اور دونوں معنی کی ترسیل مقصود ہو، تو ہم یہ فرض کر سکتے ہیں کہ دو مختلف لفظ، جو شکل اور تلفظ میں ایک ہیں، بیک وقت ادا کیے جا رہے ہیں۔ (یعنی ہم ایک کے دام میں دو لفظ خرید رہے ہیں۔)

ان نکات کو دو حیاں میں رکھیں تو ایہام اور نہایت کو فضول اور نقصان دہ سمجھے والوں کے لیے دو تین جواب اور نکلتے ہیں۔ اول تو کثیر المعنی لفظ اپنی نوعیت کے ہی اعتبار سے ہمارے سامنے سوالیہ نشان بن کر آتے ہیں۔ اور جہاں سوالیہ نشان ہے وہاں ایہام ہے۔ اور جہاں ایہام ہے وہاں معنی کی کثرت کا امکان ہے۔ دوسری بات یہ کہ جب بقول stephen Ullmen زبان، علم کا آلہ ہے، کیوں کہ کسی لفظ میں ایک معنی کا ہونا دوسرے معنی کو

مستحق نہیں، تو کثیر المعنی لفظ کا استعمال کسی نہ کسی طرح علم، اور لہذا طاقت یا زور کلام کا وسیلہ بن سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ شعر بہتر ہے جس سے ہم زیادہ سے زیادہ کام ترسیل حقیقت کالے سکیں ترسیل حقیقت کا ایک طریقہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جو بات شعر میں بیان کی جا رہی ہے اس کا ثبوت ایسی جنس کی شے سے دیا جائے۔ مثلاً میر۔ دیوان چہارم سے

زلف سا چچ دار ہے ہر شعر

سے سخن میر کا عجب دُعب کا

”شعر“ بالفتح کے معنی میں ”بال“۔ بالوں کی گندھی ہوئی چوٹی کے لیے بھی اسے استعمال کیا گیا ہے۔ اور فارسی واسے بعض اوقات ”شعر“ بمعنی Verse کو بھی بالفتح قرار دیتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو شمس اللغات) لہذا ”زلف“ اور ”شعر“ میں رعایت ہے۔ دعویٰ یہ تھا کہ میر کا کلام زلف کی طرح چچ دار ہے۔ اور اس کی دلیل بھی وہیں فراہم کر دی کہ لفظ ”شعر“ کی رعایت لے آئے۔ جسے اگر بالفتح پڑھیں تو وہ زلف کے معنی دیتا ہے۔ لہذا دعویٰ کیا چچ داری کا، اور ایسی زبان میں جو خود چچ دار ہے۔

رعایت کی بحث سے یہ بات واضح ہوئی ہوگی کہ رعایت بھی ایک طرح کا ایہام ہے۔ ”مناسبت“ کو بھی پرانے لوگ رعایت کے عالم سے سمجھتے تھے۔ کیونکہ مناسبت کی بھی شرط یہی ہے کہ الفاظ یا فقرے ایسے ہوں جن کا آپس میں معنوی ملاقات ہو۔ اور رعایت میں الفاظ یا فقروں کے مابین معنی کے ملاقاتے کا گمان گزرتا ہے۔ رعایت اور مراعات النظیر میں فرق یہ ہے کہ مراعات النظیر میں ایک طرح (یعنی ایک جنس بمعنی category) کے الفاظ جمع ہوتے ہیں۔ ان میں کوئی معنوی ملاقات نہیں ہوتا۔ مثلاً غالب سے

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج

گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجبِ دریا ننگ

یہاں ”شور“ (معنی نکلین) اور ”ننگ“ میں رعایت ہے۔ کنار، بحر، ساحل، موج، دریا، یہ سب الفاظ ایک جنس کے ہیں۔ لہذا یہاں مراعات النظیر ہے۔ یعنی مراعات النظیر ایک وصف اضافی ہے۔ وصف لازمی نہیں۔ رعایت کے ذریعہ شعر میں جو لطف پیدا ہوتا ہے، یا جو حسن پیدا ہوتا ہے وہ مراعات النظیر کے بس کا نہیں۔ اور مناسبت کے ذریعہ شعر کے معنی میں جو افزائش اور

استحکام پیدا ہوتا ہے وہ رعایت کے بس کا نہیں۔ یعنی مناسبت کے معنی میں ایسے لفظ کا استعمال جو کسی اور لفظ کے معنی کو زیادہ کرے۔ یا اسے مزید قوت یا وسعت، یا گہرائی عطا کرے۔
جوش، فراق، سیما، وغیرہ کے یہاں رعایت اور مناسبت دونوں کا فقدان ہے۔ یگانہ کے یہاں مناسبت کی بے حد کمی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ لوگ درجہ دوم کے کلاسیکی اساتذہ مثلاً امیر و جلال و امیر علی خاں نسیم کے سامنے بھی نہیں ٹھہرتے۔ بڑے شاعروں کی بات کیلئے۔
حسرت موہانی کو کلاسیکی شعریات کے زیادہ تر عناصر سے دلچسپی نہ تھی۔ یا اگر تھی تو منفی قسم کی۔ لیکن انہوں نے بھی ”محاسن سخن“ میں مناسبت کو شعر کا بہت بُرا وصف اور شاعر کا بہت بُرا کمال قرار دیا ہے۔

میر نے بھی مناسبت کا بہت ذکر کیا ہے۔ انہوں نے جتنی اصطلاحیں شعرا کے کلام میں تجویز کی ہیں، ان میں سے زیادہ تر مناسبت پیدا کرنے کی غرض سے ہیں۔ صرف ایک جگہ اشرف علی خاں فغاں کے ترجمے میں انہوں نے رعایت کی حامل تبدیلی کا ذکر ”مناسبت“ کے نام سے کیا ہے۔ فغاں کا شعر تھا یہ

شمع رومت راہ دے خلوت میں پروانے کے تیں

اسے ترے قربان ہم کیا کم ہیں جل جانے کے تیں

میر کہتے ہیں کہ اس پر عمدۃ الملک امیر خاں انجام نے کہا کہ آپ نے شعر بہت رنگین اور روشن مضمون کہا ہے۔ لیکن اگر مرثیائی یوں ہوتا تو شعر کا رتبہ اور ہی کچھ ہوتا۔ غ۔
اسے ترے بل جائیں ہم کیا کم ہیں جل جانے کے تیں

پھر میر کا قول ہے (فارسی سے ترجمہ میرا ہے) ”جو نہ بل جائیں ہم کا فقرہ پروانے کے جل جانے کے ساتھ کلی مناسبتیں رکھتا ہے۔ حضرت نخل سبحانی [محمد شاہ پادشاہ] نے تحسین فرمائی: یہاں ظاہر ہے کہ میر نے مناسبت ”الفاظ جور کھا ہے۔ اس عمومی اعتبار سے رکھا ہے کہ رعایت میں بھی مناسبت کا التباس بھی تو ہوتا ہے۔ یہاں ”بل جانا“ کے معنی قریب (قراب) ہونا، پنچا اور ہونا، متن کے اصل معنی میں، اور معنی بعید (جل جانا) پروانے کے مناسبات میں ہے۔ لہذا یہ رعایت کی عمدہ مثال ہے۔ اگر کہا جائے کہ ”بل جانا“ کے قریب معنی ”بل جانا“ کیوں نہ فرض کیے جائیں تو جواب یہ ہے کہ مکمل فقرہ ”تیرے بل جائیں“ ہونے کے باعث ”بل جانا“ کو قریب معنی نہیں کہہ سکتے۔ ہاں ”تیرے“ کی جگہ ”تجھ پر بل جائیں“ ہوتا تو جملے کے

معنی قریب تر آجاتے۔ اولین معنی پھر بھی نہ ہوتے۔ بلنا۔ بمعنی۔ جلنا۔ اوائل اٹھارویں صدی
جب کا یہ واقعہ ہے، (عقدہ اللک امیر خاں انجام کی موت شکلا میں ہوئی) میں شاذ ہو چکا تھا۔
بہر حال۔ یہ فردعی بات ہے۔ میر نے "مناسبت" کے بارے میں بعض اور مقامات پر جو کلام

کیا ہے وہ حسب ذیل ہے۔ شرف الدین مضمون کا شعر ہے۔
مضمون تو شکر کر کہ ترا اسم سن رقیب
غشتے سے بھوت ہو گیا لیکن حبلا تو ہے

اس پر میر لکھتے ہیں کہ مضمون نے پہلے "نام" لکھا تھا، خان آرزو نے "اسم" کر دیا۔
اور کیا خوب اصلاح ہے۔ کیونکہ جنون اور بھوتوں کو بلائے والے "اسم" پڑھتے ہیں، نہ کہ
نام۔ اس کے بعد میر لکھتے ہیں "نافہم" یعنی اس نکتے کو سمجھو۔ نکتہ ظاہر ہے، یہی ہے کہ "اسم" لکھنے
سے معنی پختہ اور گہرے ہو گئے۔ کہ اب مضمون کوئی حاضرات کا عمل پڑھنے والا، اسم قوت
Name of Power کے ذریعہ بدروحوں یا جنات کو بلائے والے شخص کی صورت میں بھی
ہمارے سامنے آتا ہے۔ استاد اگر "نام" کا لفظ علیٰ حالہ رہنے دیتا تو معنی صرف یہ نکلتے
کہ رقیب نے مضمون کا نام سنا اور جل بھن کر خاک ہو گیا۔ اب یہ معنی تو میں ہی، اور دوسری تو
مزید ہو گئی۔ غلام مصطفیٰ یک رنگ کا شعر تھا ہے

سچ کہے جو کوئی سو مارا جائے

راستی ہے گی دار کی صورت

اس پر میر لکھتے ہیں کہ "سچ" کے بجائے لفظ "حق" بہتر تھا کہ مناسبت کے لیے
خوب اور صحیح بیٹھا ہے۔ یہاں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ "دار" کے لیے "حق" زیادہ مناسب ہے۔
کیونکہ حضرت منصور "انا الحق" کہتے تھے۔ لفظ "حق" کے ذریعہ معنوی توسیع بھی ہو رہی ہے۔
کہ "حق" میں "سچ" کے معنی شامل ہیں۔ اور "حق" اسمائے الہی بھی ہے۔ لہذا ایک اور معنی یہ نکلتے
کہ جو اللہ کا نام لے وہ مارا جائے گا۔ "راستی" اور "حق" کے درمیان بھی وہی مناسبت برقرار
رہتی ہے جو راستی اور "سچ" کے درمیان تھی۔ بے مثل اصلاح ہے اور مناسبت کے ذریعہ
حاصل ہونے والے حسن کاروشن نمونہ۔ میر سجاد کا شعر تھا ہے

بے تکلف ہوں سمجھوں سے وہ طے ہے سجاد

دختر رز بھی عجیب طرح کی مستانی ہے

اس پر میر لکھتے ہیں کہ اگر میرا شعر ہوتا تو ہمیشہ مصرع میں یوں لکھتا۔

بے تکلف ہو نہیٹ سر پہ چڑھتے ہے سجاد

میر کی یہ اصلاح بھی شاہکار ہے۔ کہ دختر رزا اور مستانی دونوں کی مناسبت سے سر پہ چڑھنا نہایت ہی بر محل اور معنی خیز ہے۔ شراب کے نشے کے لیے سر پہ چڑھنا بولتے ہیں۔ اور گستاخ شخص کو بھی سر چڑھاتے ہیں۔ اور لطف یہ کہ سجاد کا اپنا مضمون۔ کہ شراب سب بے تکلف ہو جاتی ہے۔ باقی رہا۔

میں اب ”نکات الشعراء“ سے ایک آخری مثال یقین کے شعر کی پیش کر کے خود کلام میر سے اور بعض دیگر شعرا سے مثالیں حاضر کروں گا۔

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو

کیا عیش کر گیا ہے ظالم دوانہ پن میں

اس پر میر لکھتے ہیں کہ اگر ”خوش نصیبی“ کے بجائے ”خوش معاشی“ ہوتا تو شعر بڑا با مزہ ہوتا

ظاہر ہے کہ یہاں بھی معاملہ مناسبت کا ہے۔ ”عیش کرنا“ کے لحاظ سے ”خوش معاشی“

زیادہ معنی خیز ہے۔ اس کی وجہیں حسب ذیل ہیں۔ (۱) ”کیا عیش کر گیا ہے“ میں ارادہ

ظاہر ہوتا ہے۔ لہذا ”خوش نصیبی“ سے اس کی مناسبت کم ہے۔ کیونکہ خوش نصیبی میں ارادے کو

دخل نہیں۔ خوش معاشی، ایک طرز معاشرت، طرز حیات ہے۔ جسے مجنون نے خود اختیار کیا ہو گا۔

یا اگر اس میں تقدیر کو دخل تھا بھی، تو اس شعر میں اس کا ذکر مناسب نہیں۔ کیونکہ دوسرے

مصرعے میں ارادیت اور اپنے اور پر تھوڑا بہت اختیار، یا کم سے کم اختیار کی آزادی freedom

of choice کا شائبہ ہے۔ (۲) معاش اور عیش ایک ہی مادے سے ہیں۔ (عاش)

لے میرے سامنے ”نکات الشعراء“ کا وہ نسخہ ہے جو محمود الہی نے مرتب کیا ہے۔ اس میں یہ شعر

یوں ہی درج ہے۔ دیوان یقین مرتبہ مرزا فرحت الشریک میں پہلا مصرع یوں ہے۔ مجنوں کی خوش

نصیبی کرتی ہے داغ دل کو۔ دیوان یقین مرتبہ فرحت فاطمہ میں خدا جانے کیوں یہ شعر اس طرح درج

ہے

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو کیا عیش کر گیا ہے ظالم دوان پن میں

بہر حال میر کی بحث چونکہ لفظ ”خوش نصیبی“ سے ہے۔ لہذا یہ اختلافات نسخہ ہمارے لیے غیر اہم ہیں۔

اردو میں "عیش" کے جو معنی ہیں (خام سے زیادہ آسائش) وہ عربی میں نہیں ہیں۔ لیکن اردو میں بھی "عیش" اور "معاش" کی مناسبت نمایاں ہے۔ خام کر جب یہ خیال رہے کہ اردو میں لفظ "معاش" بمعنی "روزی" روزگار بھی ہے۔ لہذا خوش معاشی میں آرام و آسائش کا بھی اشارہ ہے۔ (۳) یہ بات تو فطری ہے کہ داغ ہونے کی وجہ رنج یا غم نہیں بلکہ رشک ہے۔ کسی کی خوش نصیبی پر رشک کرنا ٹھیک تو ہے لیکن خوش معاشی پر رشک کرنا اور بھی عمدہ ہے۔ کیونکہ خوش معاشی میں خود اس شخص کا سلیقہ بھی شامل ہے۔ جس کے طرز حیات پر رشک کیا جا رہا ہے۔

"نکات الشعراء" کی ان اصلاحوں سے یہ بات صاف نظر آتی ہے کہ قمر کی نظر میں مناسبت کی اہمیت غیر معمولی تھی۔ اور وہ مناسبتیں پیدا کرنے پر غیر معمولی قدرت بھی رکھتے تھے۔ اگر شعریں رعایت کا التزام مشکل ہے، تو مناسبت کا التزام اور بھی مشکل ہے کیونکہ ایسے الفاظ بہم پہنچانا جو تکرار یا اطناب کے حامل نہ ہوں اور شعر کے معنی میں محض زور نہیں بلکہ گہرائی یا افزائش یا استحکام پیدا کریں، استعارہ سازی کے عالم سے ہے۔ لیکن اس میں لگتی ہے محنت زیادہ۔ استعاروں کی خاصیت ایک دوسرے کی تردید کرنے، ایک دوسرے کے نامناسب ہونے، اور ایک دوسرے میں الجھ جانے کی ہے۔ اور یہاں تو استعاراتی فکر کو براہ راست نہیں بلکہ بالواسطہ طور پر شعریں بروئے کار لانے کی بات ہے۔ یک رنگ کے شعر کو پھر دیکھیں

سج کہے جو کوئی سو مارا جائے

راستی سے گی دار کی صورت

بات پوری ہے، استعارے کی شکل میں دعویٰ کیا گیا ہے۔ دعویٰ اور دلیل دونوں کا درگاہیں۔ لہذا اگر یک رنگ نے شعر کو اس طرح بنا کر چھوڑ دیا تو کوئی اعتراض کی بات نہیں اب میر سامنے آتے ہیں مصرع ثانی استعارہ ہے۔ اور مکمل ہے۔ لیکن اس کو تقویت تب پہنچی جب مصرع اولیٰ میں "سج" کی جگہ "حق" رکھ دیا۔ اب مصرع اولیٰ میں مضمون بھی وسیع ہو گیا۔ یعنی اس کا استعارہ وسیع تر ہو گیا (اور مصرع ثانی کا ثبوت مضبوط تر ہو گیا۔ یعنی میر نے استعارے کو پھر استعارہ بنا کر رکھا اور اسے مصرع ثانی کے لیے (مناسبت کے ذریعہ) انکشافی بیان قرار دے لیا۔

مستیر کا شعر ہے (دلیوان اول) سے

جی ڈو بتا ہے اس گہر تر کی یاد میں

پایان کا رشتہ میں ہم مرجیے ہوئے

یہاں بنیادی مناسبت "جی ڈو بتا" اور "گہر تر" کی ہے۔ لیکن "پایان" (یعنی گہرائی) اور ڈو بتائی رعایت بھی ہے۔ اور "مرجیا" (بمعنی غوطہ خور) کا ایہام صوت بھی۔ "مرجیا" میں ایہام تناسب بھی ہے، کہ اس پر دو لفظوں کا گمان ہوتا ہے۔ اور خیال ہوتا ہے کہ دونوں میں کوئی مناسبت بھی ہے۔ (مر۔ اور جیا) صاحب آصفیہ کو یہی دھوکا ہوا ہے اور انھوں نے میر کے اس شعر کی سند پر "مرجیا" کے معنی لکھے ہیں "مرمر کر جینے والا" وہ جو مرمر کر بچا ہو" وغیرہ لیکن اب مناسبت کے کمال پر غور کریں۔

موتی میں چمک ہوتی ہے اور چمک کے لیے آب کا لفظ لاتے ہیں۔ لہذا چمک دار موتی کو "گوہر تر" کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ اشارہ بھی ہے کہ موتی چونکہ پانی میں پیدا ہوتا ہے۔ اور پانی کی بوند سے اس کا پیدا ہونا فرض کیا جاتا ہے۔ اس لیے اسے "تر" بھی فرض کر سکتے ہیں۔ بہر حال "ڈو بتا" اور تر کے مابین مناسبت کے باعث جو لطف پیدا ہوا ہے اسے محسوس کرنے کے لیے مصرع یوں کر دیں۔

۱۔ جی ڈو بتا ہے اس گل خوبی کی یاد میں

۲۔ جی ڈو بتا ہے گوہر خوبی کی یاد میں

۳۔ جی بیٹھنے لگا گہر تر کی یاد میں

صاف ظاہر ہے کہ مصرع ۱ کی دلکشی بہت کم ہو گئی، کیونکہ "ڈو بتا" اور "گل" میں کوئی مناسبت نہیں۔ مصرع ۲ ذرا بہتر ہے، کیونکہ "گوہر" کا لفظ موجود ہے، لیکن لفظ "تر" کے نہ ہونے کی وجہ سے "ڈو بتا" کا استعارہ اکیلا رہ گیا۔ لہذا اس مصرعے کی دلکشی میر کے اصل مصرعے سے کم ہے۔ مصرع ۳ میں "گہر تر" ہے، لیکن اس کا اور "بیٹھنا" کا کوئی جوڑ نہیں۔ لہذا یہ مصرع بھی اسی طرح کے سقم (یا کمی) کا شکار ہے جو مصرع ۱ میں ہم دیکھ چکے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں، "گہر تر" کے لیے "تر" کا استعارہ لا کر جی ڈو بتا کا ثبوت فراہم کر دیا۔ یعنی ایک استعارے (گہر تر) نے دوسرے استعارے (جی ڈو بتا) کی پشت پناہی کی۔ یہی کام "پایان" کا "اور" ڈو بتا" اور "مرجیا" کے مابین رعایت کی بنا پر تو صلیح و استحکام معنی کا التباس بھی

خوب ہے۔ فرض کیجئے مصرع ثانی یوں ہوتا ہے۔

آخر کو اس کے عشق میں ہم مرجیے ہوئے
 ”پایان کار کے آہنگ کا حسن تو ہاتھ سے گیا ہی، اور“ اس کے کاتقریباً غیر ضروری
 فقرہ الگ لانا پڑا۔ لیکن اتنی ہی اہم بات یہ کہ ڈوبتا اور مرجیا ہونا کا لطف ادھارہ گیا، کیونکہ
 اب ان کو ”پایان“ (بمعنی گہرائی) کی پشت پناہی حاصل نہ رہی۔

یہ بات لحاظ میں رکھنے کی ہے کہ شعر کا بنیادی مضمون ان مناسبتوں کے بغیر بھی بخوبی
 بیان ہو سکتا تھا۔ اور جی ڈوبنا، مرجیا ہونا، یہ سب استعارے بھی برقرار رہتے لیکن
 توسیع معنی، استحکام معنی، اور لطف سخن کا نقصان ہو جاتا۔ میر (دیوان دوم) سے

ہے جہاں تنگ سے جانا بعینہ اس طرح
 قتل کرنے سے چلے ہیں جیسے زندانی کے تیس
 یہاں ”جہاں تنگ“ اور ”زندانی“ کی مناسبت کا لطف اٹھانے کے لیے مصرع اولیٰ
 بدل کر دیکھیں کہ بات ویسی ہی رہتی ہے یا بگڑ جاتی ہے۔

- ۱۔ ہے جہاں کہنہ سے جانا بعینہ اس طرح
- ۲۔ ہے جہاں رنگ و بو سے اپنا جانا اس طرح
- ۳۔ اس جہاں آب و گل سے ہے گزرنا اس طرح
- ۴۔ ہے بشر کا جان سے جانا بعینہ اس طرح
- ۵۔ ہے جہاں نخس سے جانا بعینہ اس طرح

صاف ظاہر ہے کہ اگر ”میسر“ کا اصل مصرع سامنے نہ ہو تو یہ سب مصرعے ٹھیک معلوم
 ہوتے ہیں۔ اور مصرع ما پر تو بہت ساری داد بھی مل سکتی ہے۔ (کہ معاملہ پھر وہی ہے، زلف
 اور کہنہ میں کچھ مناسبت تو ہے ہی کہ اکثر قید خانے کہنگی اور بے رنگی کی تصویر ہوتے ہیں۔)
 لیکن جہاں ”میسر“ کا اصل مصرع پڑھا گیا، یہ چاروں مصرعے ایسے لگنے لگتے ہیں جیسے طاؤسوں
 کے حبشہ میں مرغی کے بچے۔ شعر تو ان چاروں مصرعوں میں سے بھی کوئی مصرع لگانے پر مکمل
 ہو جائے گا لیکن وہ فائدہ حاصل نہ ہوگا جو ”میسر“ کے مصرعے میں لفظ ”تنگ“ سے حاصل
 ہوا ہے۔ ”تنگ“ اور ”زندانی“ کی مناسبت شعر کے معنی کو، اور ”زندانی“ کے استعارے کو،
 غیر معمولی قوت، توازن اور ہمواری عطا کرتی ہے۔ ”جہاں تنگ“ کہہ کر ”تنگ“ آجانا، ”عرصہ زلیات

کاتنگ ہونا۔ ”دنیا تنگ ہو جانا۔ وغیرہ معنی کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔
اس مضمون کو استعارہ بدل کر میر نے دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

جانا اس آرام گاہ سے ہے بعینہ بس یہی
جیسے سوتے سوتے ایدھر سے ادھر پہلو کیا
یہاں بھی ”آرام گاہ“ کے شبستان میں سوتے سوتے کی مناسبت جگہ گارہی ہے۔ غور
کیجئے کہ اگر مناسبت کا التزام نہ ہوتا تو کیا تشبیہ پھر بھی اتنی موثر ہوتی؟
اب بعض ہم مضمون یا تقریباً ہم مضمون اشعار مختلف شعرا کے دیکھتے ہیں۔ ذوق کے
مشہور قطعے کا آخری شعر ہے۔

موزن مرحبا بروقت بولا

تری آواز مکتے اور مدینے

اس قطعے میں شب ہجر کے تعب وطوالت کا بیان ہے۔ آخر کار صبح کی اذان ہوتی ہے
اور شب ہجر کے اختتام کا اشارہ ملتا ہے۔ آخری شعر میں شاہراہی بات کو اذان کے خیر مقدم
کے ساتھ ختم کرتا ہے۔ لیکن ”تری آواز مکتے اور مدینے“ کا دعائیہ فقرہ اذان سننے پر واقعی
استعمال کیا جاتا ہے۔ یعنی اذان شروع ہوتے ہی لوگ کہتے ہیں ”تری آواز مکتے اور مدینے“
لیکن اس کے لغوی دعائیہ معنی بھی کامآمد میں کہ رات پھر کرو میں نے لے کر کافی۔ اور جب اذان
کے مات کے گزرنے کا اعسلان کیا تو موزن کو دعادی کہ تیری آواز دور دور تک پھیلے۔ تیری
شہرت ہو، اللہ تیری آواز میں برکت دے۔ تو وہ ہے کہ جس کی پکار (یعنی اذان کے کلمات)
مکتے اور مدینے میں بلند ہیں وغیرہ۔ اس اعتبار سے ذوق کا پورا مصرع ثانی مناسبت کا
شاہکار ہے۔ لیکن اذان کے وقت مقررہ دعا کے طور پر پورا مصرع ثانی رعایت کا شاہکار ہے،
کہ اس کے لغوی معنی اس کے معنی قریب ہیں، اور مقررہ دعا کے فقرے کی حیثیت سے جو معنی
میں وہ بعید ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ ان معنی اور ”موزن“ میں رعایت ہے۔ خیال ہوتا ہے
کسی واقعی الفاظ کو سن کر دعائیہ الفاظ کہے گئے ہیں۔

اب اذان کے مضمون پر ایک اور شعر سنئے۔ لا اعلم سے

خدا سمجھے موزن سے کہ نو کا عین عشرت میں

تجہری مجھ پر چلا دی لغو اللہ اکبر نے

چونکہ ذبح کرتے وقت بھی بسم اللہ اور اللہ اکبر کہتے ہیں اس لیے نعرۃ اللہ اکبر اور تہجری چلانے میں عمدہ مناسبت ہے۔ حق کہے جو کوئی سو مارا جائے کی طرح یہاں بھی مناسبت نے معنی کا استحکام کیا ہے۔ اور استعارے کو استعارے کے ذریعہ تقویت پہنچانی ہے۔ "نعرۃ اللہ اکبر" استعارہ ہے صبح ہونے کا، اور تہجری چلانا "استعارہ" ہے نہایت اذیت پہنچانے کا ایک کے بغیر دوسرا تصور ہے، مثلاً یہ متبادل مصرعے ملاحظہ ہوں۔

۱۔ کہ دل مسیرا بجایا نعرۃ اللہ اکبر نے

۲۔ نہایت کو فست ڈالی نعرۃ اللہ اکبر نے

۳۔ ننگ مٹھے میں ڈالا نعرۃ اللہ اکبر نے

یہاں بھی ننگ ہے کہ مصرع ۱ اور ۲ مناسبت سے غاری ہونے کے باعث ہے جان، بلکہ معنی کے لیے نقصان دہ میں مصرع ۲ بھی مناسبت سے دور ہے۔ لیکن پیکر کے فوری پن کے مصرع ۳ ذرا سنبھال لیا ہے۔

شعر زیر بحث میں تکبیر اور ذبح کا مضمون غالباً خسرو سے مستعار ہے

مراکشتی و تکبیر سے نہ گفتی

عجب سنگیں ولی اللہ اکبر

طرز ادا کی دُرِ مائیت اور مصرع ثانی کے انشائیہ انداز نے خسرو کے شعر کو ذوق کے شعر سے بڑھادیا ہے۔ ورنہ طرز گزاری Strategy دونوں کی ایک سی ہے۔ "تکبیر" اور "اللہ اکبر" میں رعایت ہے۔ اور "کشتی" اور "اللہ اکبر" میں مناسبت ہے۔ دونوں شعر حسن کلام کا معجزہ اور رعایت و مناسبت کے کرشموں کی دلیل ناہق ہیں۔ خسرو کا شعر اس مقام سے ہے جہاں استعارے کی معمولہ قسمیں بے کار ہو جاتی ہیں۔ اور یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ استعارے کی مکہاں مقرر کی جائے۔ ایک طرح سے دیکھئے تو "اللہ اکبر" کو چھوڑ کر پورا شعر استعاراتی بیان ہے۔ اور "اللہ اکبر" (یعنی تکبیر) یعنی استعجاب، یعنی ملامت، یعنی رنج وغیرہ، مستعار لہ ہے ایک طرح دیکھئے تو اللہ اکبر مستعار مذہب ہے۔ یعنی نشانیات Semiotics کی زبان میں۔

اللہ اکبر کیا ہے؟ مراکشتی و تکبیر سے نہ گفتی، عجب سنگیں ولی

مراکشتی..... انہ کو کیسے بیان کریں؟ اللہ اکبر کہہ کر

سعید اس شرف کا شعر ہے

دل را پسینہ آن بت سرکش گرفت و رفت
در خاندان آمد و آتش گرفت و رفت

اس میں کوئی شک نہیں کہ مکمل شعر کہا ہے۔ "دل کے لیے آتش" کا استعارہ بہت سرت
مناسب ہے۔ اور دل کو لے کر فوراً چلتا ہو جانے کے لیے "سر" میں آکر آگ مانگنا اور لے کر فوراً واپس
چلا جانا بھی نہایت خوب ہے۔ توقع نہیں ہوتی کہ اس مضمون پر اب کچھ اور اضافہ ہو سکتا ہے۔
یا کوئی اور پہلو نکل سکتا ہے۔ اب مناسبیت کی جملہ گری ملاحظہ ہو۔

میسر (دیوان دوم) سے

گرم مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ یعنی مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا

ذوق سے

لیتے ہی دل جو عاشق دل سوز کا چلے
تم آگ لینے آئے تھے کیا آنے کیا چلے

اشرف کے شعر میں دل اور آتش کی نشانیاتی مساوات یعنی Semiotic equation

مقدر تھی۔ استعاراتی حجت کے واضح ہونے کی وجہ سے مساوات کا لطف پوری طرح حاصل
ہو رہا تھا۔ میر اور ذوق نے "سوختہ" اور "دل سوز" لفظ رکھ کر آگ لینے کے لیے آنے کی مناسبت
مکمل کر دی۔ اور دوسری ہی طرح کا استعارہ پیدا کر دیا۔ اب نشانیاتی مساوات سے زیادہ
چیمپیہ عمل واقع ہو رہا ہے۔ میر کا لفظ "سوختہ" حسب ذیل اشاروں کا حامل ہے۔
۱۔ دل سوختہ ۲۔ سوختہ بخت ۳۔ سوختہ جاں ۴۔ بدن سوختہ ۵۔ جلائے کے قابل
۶۔ سوختہ (بمعنی ایندھن) ۷۔ وہ جو ختم ہو چکا ہو مثلاً ہم کہتے ہیں "ساری جائیداد سوخت
کر دی" ۸۔ وہ جو ضائع ہو چکا ہو (آرزو سوختن و آرزو حاصل نہ شدن) یعنی "سوختہ"
نہایت کثیر المعنی لفظ ہے۔ اور یہ سب معنی اس لیے یہاں مناسب ہیں کہ مصرع ثانی میں "آگ"
کا ذکر ہے۔

میر اس پر پس نہیں کرتے، وہ لفظ "گرم" بھی استعمال کرتے ہیں۔ (بمعنی تیز، یا بمعنی
راضی) لہذا یہاں ایہا م ہے۔ کیونکہ "گرم" کے بعید معنی ماد ہیں۔ لیکن "گرم" اور "آگ" اور
سوختہ کے مابین مناسبت بھی ہے۔ کیونکہ دونوں میں گرمی کی نسبت ہے۔ اگر مصرعہ اولیٰ

سے گرم اور "سوختہ" بنادے جائیں تو میر کا شعر اشرف ماثر زندانی کے شعر کی نہایت سمجھنڈی نقل بن جائے گا۔ ع

- ۱۔ جلد اٹھ کر کے مرے پاس سے جانا کیا تھا
 - ۲۔ چند لمحوں میں مجھے جھوڑ کے جانا کیا تھا
 - ۳۔ آتے آتے ہی مرے پاس سے جانا کیا تھا
- یہ مصرعے ہم جیسوں کے لیے تو خاصے ہیں۔ لیکن میر کا اصل مصرع نہ معلوم ہو اور اشرف کا شعر ذہن میں ہو تو بھی کم حقیقت معلوم ہوں گے۔ اور اگر میر کا اصل مصرع معلوم ہو تو یہ مصرعے دیکھنے کو بھی جی نہ چاہے گا۔

ذوق کے شعر میں یہ خوبیاں نہیں ہیں۔ وہ "گرم" اور "سوختہ" جیسے الفاظ کا جواب کہاں سے لاتے؟ پھر ان کے یہاں "دل کی تکرار کچھ بھلی نہیں معلوم ہوتی۔ لیکن "دل سوز" اور "آگ" کی مناسبت نے پھر بھی شعر کو سنبھال لیا ہے۔ اگر لفظ "دل سوز" ہٹالیں تو شعر بہت کم رتبہ رہ جائے گا۔ حالانکہ دوسرا مصرع اتنا برجستہ ہے کہ ضرب اثل بن گیا ہے۔ لیکن لفظ "دل سوز" کے نکل جانے پر دونوں مصرعوں کی نابرابری اور بھی تکلیف دہ ہو جائے گی۔ ع

- ۱۔ لیتے ہی دل جو عاشق دل گیر کا چلے
 - ۲۔ لیتے ہی دل جو عاشق پر درد کا چلے
- صاف معلوم ہوتا ہے کہ مصرع ۱ میں "دل" کی تکرار جتنی معیوب لگ رہی ہے۔ ذوق کے اصل مصرعے میں اتنی ناقابل برداشت نہیں۔ "سوز" اور "آگ" کی مناسبت نے شعر کو سنبھال لیا ہے۔ مصرع ۲ اگرچہ رواں ہے لیکن اگلے مصرعے میں "آگ" کا جواز "پر درد" سے نہیں ہو سکتا۔ "دل سوز" اور "آگ" کی مناسبت بہر حال پر لطف ہے۔
- "گرم" پر غالب کا شعر یاد آیا ہے

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو
کہ چشم ننگ شاید کثرت نظارہ سے وا ہو

"افسردہ" کے معنی "رنجیدہ" ہیں۔ لیکن اس کے معنی "بجھا ہوا خاص کر ٹھنڈک، مثلاً برف کے باعث بجھا ہوا" بھی ہیں۔ ان معنی کی مناسبت سے گرم لکھا۔ یعنی "افسردہ کے ایسا ہی

معنی (بعید معنی) لیے اور پھر ان کی مناسبت سے گرم لکھا گرم میں پھر ایہام رکھا کہ یہاں اس کے بعید معنی (مصرف، مشغول) مراد ہیں، نہ کہ قریب معنی۔ اگر "افسردہ" یا "گرم" میں سے ایک لفظ نکال لیں تو یہ سب پیچیدگی ختم ہو جائے گی۔ اور شعر پاٹ ہو جائے گا۔ اگر دونوں ہی لفظ نکال لیں تو بس اللہ ہی حافظ ہے۔

۱۔ حسد سے دل جو رنجیدہ ہے تو محو تماشا ہو

۲۔ حسد سے دل اگر افسردہ ہے وقف تماشا ہو

۳۔ حسد سے دل اگر محزون ہے تو گرم تماشا ہو

کسی بھی صورت سے وہ لطف، وہ معنویت حاصل نہیں ہوتی۔ پھر یہ بھی ملحوظ رہے کہ نام طور پر حسد کو آگ سے تشبیہ دیتے ہیں (حسد کی آگ، آتش حسد۔ حسد کے معنی ہی اردو میں جلنا ہیں۔) لیکن غالب نے حسد کو برف کی طرح برت کر اس سے دل کو افسردہ، (مُخَنَّد، بجھا ہوا) دکھایا ہے۔ معلوم ہوا "حسد" اور افسردہ میں بھی ایک طرح کی مناسبت ہے اسے "مناسبت معکوس" کہہ لیجئے۔ ایسی ہی ایک مثال میرا انیس کے مرثیے غ جب ان میں سر مل بند علی کا غلم ہوا، سے ملاحظہ ہوتے

دو دن کی بھوک پیاس میں ہیں زندگی سے سیر

مولا غلام سے نہیں رکنتے کے یہ دلیر

بظاہر تو یہاں محض صنعت تضاد ہے (بھوک پیاس / زندگی سے سیر) لیکن اس پر یوں غور کریں کہ دو دن تک بھوک کے پیاسے جینا گویا دل بھر کے جینا ہے۔ اب زندگی کی خواہش اس لیے نہیں رہی کہ جی بھر کے جی لیے۔ یعنی بھوک پیاس نے سیر کر دیا۔ اب مناسبت واضح ہو گئی۔ اب لگے ہاتھوں مولا غلام کا بظاہر تضاد بھی دیکھ لیں۔ کہ یہاں "مولا" کا لفظ کس قدر مناسب ہے۔ اگر مضرع یوں ہو تو کتنا خلا پیدا ہو جائے۔ غ۔

۱۔ حضرت غلام سے نہیں رکنتے کے یہ دلیر

۲۔ اب تو غلام سے نہیں رکنتے کے یہ دلیر

اس پر طرہ یہ کہ "مولیٰ" کے بھی ایک معنی "غلام" ہیں۔ اس سے بڑھ کر رعایت اور

مناسبت کوئی کیا پیدا کرے گا۔؟

غالب کے "حسد سے دل اگر افسردہ ہے" والے شعر میں مناسبت کی ایک بدیع شکل

ہم نے دیکھی تھی، کہ ایہامی لفظ کی مناسبت سے الفاظ لائے جائیں۔ کہیں ایسے الفاظ ہوں جن کی مناسبت قریب کے معنی سے ہو، اور کہیں ایسے الفاظ ہوں جن کی مناسبت بعید معنی سے ہو۔ یہ غالب کا مخصوص انداز ہے۔ اس کے ذریعہ انھوں نے معنی تازہ کے گل عجائب کھلوائے ہیں۔

ہوں سراپا ساز آہنگ شکایت کچھ نہ پوچھ
بے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے

”ساز“ کے معنی بعید ہیں۔ ”بنا ہوا، ساختہ“ اور قریب کے معنی ہیں۔ ”باجا“۔ تن کے اعتبار سے ”ساز“ کے بعید معنی ”بنا ہوا“ درکار ہیں۔ لیکن مناسبتیں سب ”ساز“ بمعنی ”باجا“ کے اعتبار سے ہیں، اور لطف یہ ہے کہ سب شعر کے معنی کو بھی مناسب ہیں۔ ”آہنگ“ (بمعنی ”لغز“ بمعنی ارادہ بھی درست ہے۔ دونوں معنی کارآمد ہیں) ”چھیڑے“ (بمعنی ”برا لگیت کرے“ یا بمعنی ”ساز یا لغز آغاز کرے“۔ دونوں معنی کارآمد ہیں)۔ اگر ”ساز“ میں ایہام نہ فرض کریں اور اسے لغز بمعنی (باجا) میں قرار دیں، تو بھی سب مناسبتیں ویسی ہی برقرار رہتی ہیں۔ لیکن ”ساز“ کے بعید معنی سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے۔ لہذا ”ساز“ میں ایہام فرض کرنے میں معنی کا فائدہ ہے۔ اسی حراز کا شعر ہے

یک نظر بیش نہیں فرصت ہستی نافل
گرمی بزم ہے اک رقص شرر ہونے تک

لفظ ”گرمی“ میں ایہام ہے۔ اس کے قریبی معنی ہیں ”حدت“ اور بعید معنی ہیں ”چل پل“۔ یہاں بعید معنی مراد ہیں اور ”شرر“ سے ان کی مناسبت ظاہر ہے۔ شرر میں گرمی ہوتی ہے۔ چاہے وہ کتنی ہی عارضی ہو۔ لہذا ”گرمی بزم“ کے معنی کو ”شرر“ سے تقویت پہنچ رہی ہے۔ مزید کہ ”نظر“ کی ایک صفت گرمی بھی ہے۔ اس طرح ”نظر“ اور ”گرمی بزم“ میں بھی مناسبت ہے۔

بسا اوقات مناسبت اتنی لطیف ہوتی ہے کہ مشاق اور باصلاحیت قاری بھی بعض اوقات اس کو دریافت کرنے میں دیر لگا دیتا ہے۔ مناسبت اپنا کام کر دیتی ہے، یعنی شعر کے معنی اور حسن میں اضافہ کر دیتی ہے۔ لیکن قاری اگر مشاق اور باصلاحیت نہ ہو تو وہ اکثر محسوس ہی نہیں کرتا کہ یہاں ہو کیا رہا ہے۔ اور باصلاحیت قاری قدم قدم پر مناسبت کو نگاہ میں رکھتا ہے، لیکن پھر بھی بعض اوقات اس کو دیر لگتی ہے، یعنی پہلی قرات میں وہ

مناسبت کو نہیں پہچان پاتا۔ کبھی کبھی تو نئی کئی بار کے پڑھے ہوئے شعر میں اچانک ایسی مناسبت دکھائی دے جاتی ہے جو اس سے قبل قاری کی نگاہ سے ادھیل رہی تھی۔ مناسبت اگر نہ ہو تو مشاق قاری اس کی کمی محسوس کرتا ہے۔ لیکن اگر وہ موجود ہو تو کوئی ضروری نہیں کہ وہ فوراً متوجہ کر لے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ رعایت اور مناسبت دونوں ہماری زبان کا جوہر ہیں۔ اور اچھی کلاسیکی شاعری میں مناسبت تقریباً فطری طور پر موجود رہتی ہے۔ اسی لیے ہم اس کے نادہی ہو جاتے ہیں۔ جس طرح کمرے کے اندر بستے ہوئے سہولوں کی لطیف خوشبو ایک دہار محسوس ہو جاتی ہے لیکن عام طور پر ہم اسے شعوری طور پر محسوس نہیں کرتے۔ اسی طرح کلاسیکی شاعری میں مناسبتیں ہر صاف موجود ہیں۔ ضرورت ایسے قاری کی ہے جو انہیں محسوس کرے۔ کلاسیکی شاعری کے مشاق اور باصلاحیت قاری کی مثال ماہِ علم نباتات کی ہے۔ جو گھنٹی جھاڑیوں اور پودوں سے لدی ہوئی خطہ زمین میں نادر اور خوبصورت سہولوں کی تلاش کرتا ہے۔ اس کی نگاہ اپنے مطلوب سہولوں کو وہاں بھی دیکھ لیتی ہے جہاں عام شخص صرف معمولی گھاس پودے دیکھتا ہے۔ اور اگر کبھی کسی پلے سے دیکھے ہوئے خطہ زمین پر غیر متوقع طور پر کوئی نادر چیز نظر آجائے، یا کوئی اسے ایسی چیز دکھا دے، تو اس کا لطف دو بالہ ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر، غالب کا شعر ہے

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط

تو ہو اور آپ بعد رنگِ گلستاں ہونا

یہاں ”رنگ“ اور ”گلستاں“ کی مناسبت کی ناف اکثر لوگوں نے اشارہ کیا ہے، لیکن

”خاک“ اور ”گلستاں“ کی مناسبت کی طرف ان کا دھیان نہیں گیا ہے۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتے

۱۔ لے گئے قبر میں ہم داغِ تمنائے نشاط

۲۔ لے گئے گور میں ہم داغِ تمنائے نشاط

۳۔ مر گئے ہم نے دل میں ہی تمنائے نشاط

تو محسوس ہوتا ہے کہ ”خاک“ اور ”گلستاں“ میں کس قدر لطف تھا۔ گلستاں کو خاک

سے پیدا ہوتے فرض کرتے ہیں، ناسخ سے

ہو گئے دفن ہزاروں بی گل اندام اس میں

اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

لہذا حکم کا خاک میں دفن ہو جانا اور معشوق کا آپ ہی آپ مثل گلستاں کھل کر بہاراں
 ہونا ایک دوسرے سے کسی پر اسرار، مابعد الطبیعیاتی طور پر منسلک نظر آتے ہیں۔ اور ان
 معنی کو استحکام ایک اور مناسبت سے ملتا ہے۔ "گل" کے ایک معنی "داغ" بھی ہیں۔ اور گل
 و داغ دونوں کی ایک صفت "کھلنا" بھی ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر "داغ تماشے نشاط"
 کی ترکیب میں "داغ" کو بمعنی "گل" دیکھیں، یعنی اس کے ایہامی، بعید معنی کو مد نظر رکھیں (تو داغ
 اور گلستاں میں بھی مناسبت ہے۔ اس طرح یہ معنی کہ ہم خاک میں گئے اور تم گلستاں کی طرح
 کھلے، اور بھی مضبوط ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ اب ہم مستحکم کو "گل" بمعنی "داغ" کے ساتھ زمین پر گزرتا ہوا
 فرنی کر سکتے ہیں۔ جس طرح خون صد ہزار اہم سے سحر پیدا ہوتی ہے۔ اسی طرح تماشے
 نشاط کے گلوں کو پہلو میں لیے ہوئے دفن ہو جانے والے عاشق کی موت کے بعد معشوق کا
 بعد نگ گلستاں ہو جانا بھی ممکن ہے۔

غالب کے تذکرہ بالا شعر میں مناسبت دور کے قرینوں پر مبنی ہے۔ دور کے قرینوں سے
 میری مراد ایسا قرینہ ہے جو معنی کے ایک دو درجے طے کرنے پر حاصل ہو۔ مثلاً ناسخ سے

ہاتھ سے اس قاتل عالم کے کیوں کر جی بچے
 جس کا ہر ناخن بریدہ غیرت شمشیر ہے
 اگر پہلے مرنے میں تھوڑی سی تبدیلی کر کے شعریوں ہوتا ہے
 آنکھ سے اس قاتل عالم کے کیوں کر جی بچے
 جس کا ہر ناخن بریدہ غیرت شمشیر ہے

تو مشاق قادی یہ ضرور کہہ اٹھتا کہ یہ تو ماروں گھٹنا پھوٹے آنکھ والی بات ہوئی۔ بات تو
 ناخن اور شمشیر کی ہو رہی ہے۔ یہاں آنکھ کا کیا محل تھا؟ نیکن مناسبت کا کمال یہ ہے کہ لفظ "ہاتھ"
 کی طرف کسی کا دھیان نہیں جاتا کہ وہ کوئی غیر معمولی کام بھی کر رہا ہے۔ ملاحظہ ہو۔
 ۱۔ ناخن یا تو ہاتھ کے ہیں یا تو پاؤں کے۔

۲۔ تلوار ہاتھ سے چلائی جاتی ہے۔

۳۔ ناخن جب کٹتے ہیں تو غیرت شمشیر جوتے ہیں۔

۴۔ ناخن ہاتھ سے کاٹے جاتے ہیں۔

۵۔ ہاتھ / پاؤں کے ناخن غیرت شمشیر ہیں تو

۶۔ اس کے ہاتھ میں اصل شمشیر کا کیا عالم ہوگا؟ یا
 ۷۔ جب اس کے ناخن ہی غیرت شمشیر میں تو خود ہاتھوں میں صفت کشندگی کس قدر ہوگی؟
 ۸۔ جو شخص ناخنوں کو کاٹ کر کٹوا کر انہیں غیرت شمشیر کر دیتا ہے وہ کتنا بڑا قاتل ہوگا!
 اب یہاں "قاتل عالم" کی مناسبت ظاہر ہوتی ہے۔ اس کو ہٹا کر مصرع یوں کر دیکھئے اور
 دیکھئے کہ کم خواب میں ہاتھ کا ہیو نہ معلوم ہوتا ہے کہ نہیں ملے۔

۱۔ ہاتھ اسے اس شاہ عالم کے کیوں کر جی بچے

۲۔ ایسے معشوق ستم گر سے سبلا کیا جی بچے

۳۔ ایسے نارت گرتوں سے جی سبلا کیا اب بچے

مصرع ۲ کی روشنی میں امام جرجانی کا قول کرسی نشین ہوتا نظر آتا ہے کہ لغوی معنی کے
 بغیر استعارہ نہیں قائم ہوتا۔ "بت اگرچہ معشوق کا استعارہ ہے۔ بلکہ معشوق کے معنی میں
 تقریباً علم بن چکا ہے۔ لیکن کون ہے جو بتوں کے ناخن کا ذکر کرے اور احمق نہ کہلائے؟
 ناسخ کا "قاتل عالم" استعارے اور مناسبت دونوں کی معنویت کا حامل ہے۔

اب ناسخ کے شعر میں لفظ "بریدہ" کی پوری اہمیت ظاہر ہوتی ہے۔ یہ تو بے ہی کہ معشوق
 آج کے فلیشن والے لمبے ناخن نہیں رکھتا وہ اپنے ناخن خود تراشتا یا ترسواتا ہے، اور اس
 کے ناخن جب کٹتے ہیں تو غیرت شمشیر ہوتے ہیں۔ "بریدہ" اور "شمشیر" اور "قاتل" میں
 ایک مناسبت ظاہر ہے۔ دوسری مناسبت یہ ہے کہ جب ناخن غیرت شمشیر ہیں تو بے سعی
 و کوشش کاٹتے ہوں گے۔ لہذا ادھر ناخن کٹے (بریدہ ہوئے) ادھر لوگوں کے گلے کٹے۔
 میر کا شعر ہے (دیوان ششم) ہے

فلک نے پیس کر سرمہ بنایا

نظر میں اس کی میں تو بھی نہ آیا

یہاں بھی اگرچہ "سرمہ" اور "نظر میں آنا" کی ظاہری رعایت سامنے کی ہے۔ لیکن دراصل
 یہ مناسبت کا شعر ہے، اور اس کے قرینے دور کے ہیں۔

۱۔ نظر میں آنا، توجہ کو اپنی طرف کھینچنا

۲۔ نظر میں آنا، دکھائی دینا

۳۔ نظر آنا، نظر میں آنا، آنکھ میں لگنا (یعنی سرمے کا آنکھ میں لگایا جانا)

۴۔ آنکھ میں سرمہ لگتا ہے تو آنکھ کی روشنی بڑھتی ہے۔ یا آنکھ صحت مند ہوتی ہے۔

۵۔ آسمان کی آنکھ مریض ہے۔ غالباً وہ

۶۔ یرقان زدہ ہے۔ زرد ہے۔ یرقانی آنکھ کو چیزیں زرد نظر آتی ہیں۔ سرمہ اسے کیا دکھائی دے گا۔

۷۔ آسمان نے مجھے سرمہ تو بنا دیا۔ لیکن نہ اس کی بنیادی بڑھتی اور

۸۔ زدہ چہرہ بھی دیکھ سکا کہ اس نے پس پس کر کس چیز کو سرمہ بنا دیا ہے۔

یہ بھی خیال رکھیں کہ فلک اور پیس کر میں بھی مناسبت ہے۔ کیونکہ آسمان کو چکر کھاتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ اور اسے اکثر آسیا یعنی چچی سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ لہذا آسمان نے متکلم کو محض ازراہ سنگ دلی نہیں پایا بلکہ پینا دلنا اس کا کام ہی ہے۔

ظاہر ہے کہ سب مناسبتیں ایک جیسی پیچیدہ نہیں ہوتیں۔ لیکن سب شعر بھی ایک جیسے معنی خیز نہیں ہوتے۔ اصل بات یہ ہے کہ جب مناسبت ہوگی تو معنی زیادہ مضبوط اور وسیع اور بہتر نکلیں گے۔ میرا خیال ہے کہ جن دو مثیول سے میں نے اب تک ایہام اور رعایت کی مثالیں اخذ کی ہیں، انہیں سے یہ پسند اور دیکھنے جو مناسبت کے اس فائدے کا ثبوت ہیں کہ اس سے معنی بہتر ہو جاتے ہیں۔

مرثیہ ۱۔ جب کر بلا میں داخل شاہ دیں ہوا

۱۔ مرغوب طمع ہے یہ زمین فلک جناب

سوئے گا اس کی خاک پہ فرزند بو تراب

کر بلا کی زمین کے لیے فلک جناب کی مناسبت کس قدر خوبصورت ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ لیکن یہ بات ضرور کہنے کی ہے کہ "زمین فلک جناب" کے فقرے میں انیس نے امام حسین کی براہ راست تعریف کیے بغیر ان کی مکمل ثنا کر دی ہے۔ اور دوسرے مصرعے میں پورا مرثیہ کہہ دیا ہے کہ اس زمین کی خاک پر امام کو سونا ہو گا۔ زمین اور خاک پر سونا کی مناسبت نے دو معنی پیدا کر دیئے ہیں۔ (۱) امام یہاں کشتہ ہو کر موت کی نیند سوئیں گے۔ (۲) یہی خاک ان کا مدفن ہوگی۔ اب ان سب سے بڑھ کر امام حسین کو "فرزند بو تراب" کہا اور مناسبت کو کامل و اکمل کر دیا۔ کہ بو تراب کے معنی ہیں "مٹی والا"۔ خاک والا اور جیسا کہ سب جانتے ہیں، ہمارے پیغمبر نے حضرت علی کو ازراہ محبت و شفقت اس نام سے پکارا تھا۔ یہاں اس نام

کی جگہ یا اس فقرے (فرزند بوترا ب) کی جگہ کئی اور بھی الفاظ ممکن تھے۔ لیکن "فرزند بوترا ب" میں حضرت علی کی منقبت بھی ہے۔ امام حسین کی مدح و تکریم بھی ہے۔ "خاک" اور "زمین" کے ساتھ مناسبت بھی ہے۔ اب ایک فقرے سے کوئی کتنا کام لے لے گا؟

۲۔ دکھلا رہے ہیں رنگِ علی کی لڑائی کا

اندا کے خون سے لال تھا سبزہ ترانی کا

"رنگ" کی مناسبت سے "لال" اور "سبزہ" تو ہیں ہی، اور "رنگ" کے معنی کو مستحکم کر رہے ہیں۔ سبزے کا لال ہونا بھی عجیب مناسبت کا رنگ رکھتا ہے۔ "خون" کی مناسبت "ترانی" سے بھی ہے۔ کہ سبزہ خون سے تر تھا، اور ترانی پانی سے تر ہوتی ہے۔ ایک لطیف تر مناسبت علی کی لڑائی "اور" اندا کے خون میں ہے۔ یعنی حضرت علی کی جنگ انصاف کی جنگ ہوتی تھی، وہ صرف دشمن کا خون بہاتے تھے۔ ان کی خون ریزی محض خوں خواری نہ تھی بلکہ عدل و ایمان پر مبنی تھی۔

۳۔ دریا ہے کیا یہ شیرِ مہیں جس کو تھوڑے کے

جب پل بنا دیا درخسیر کو توڑے کے

"دریا" اور "شیر" میں تو مناسبت ہے ہی کہ شیروں کے بارے میں خیال تھا کہ وہ دریا کی کھجور میں رہتے ہیں۔ اور دریا درمیانِ رعایت بھی خوب ہے۔ لیکن "دریا" اور "پل" کی مناسبت رنگ و سنگ میں شاہوار ہے۔ کہ دریا کو قابو کرنے کا سب سے اچھا طریقہ اس پر پل بنانا ہے۔ حضرت ثانی پورا پورا اس بات کو ثابت کر رہا ہے کہ ان شیروں کے سامنے دریا کچھ نہیں، اور ثبوت بھی دریا ہی کے عالم سے دیا۔ "دریا" کے اعتبار سے "مہیں" کی بھی رعایت ہے، کہ دریا کے راہ بدلنے کو "مہنا" بھی کہتے ہیں۔

مرثیہ ۱۔ جب ان میں سر بلند علی کا غلم ہوا۔

۱۔ عباس آبرو میں تری فرق آئے گا

پانی پیا تو نام و نفا ڈوب جائے گا

"پانی" اور "آبرو" (آبِ رو) کی رعایت اور "پانی" کے ساتھ "ڈوب جائے گا" کی مناسبت

ملاحظہ کریں۔ خاص کر یہ دیکھیں کہ جناب عباس دریا پر پہنچ گئے ہیں۔ اور خود سے کہہ رہے ہیں کہ عباس آبرو الخ۔ "ڈوب جائے گا" میں دریا کے کنارے کی مناسبت بھی آگئی اور پانی پینے میں

جو بظاہر خود غرضی ہے، اس کے بھی معنی بیان ہو گئے۔

۲۔ کیوں کر نہ عشق بوشہ گردوں جناب کو
حاصل میں سیکڑوں شرف اس آفتاب کو

”آفتاب“ کے لحاظ سے ”گردوں“ (آسمان) کتنا مناسب ہے۔ اور کسی ستارے کا اپنے اصل برج میں آجانا اس کا ”شرف“ کہلاتا ہے۔ اس لحاظ سے آفتاب اور شرف میں دوہری مناسبت ہے۔ کہ بلا کو عباس غلام دار کا اصل گھر (خانہ) فرم کریں تو کہ بلا میں آنا اُن کا شرف ہے۔ اور ان کا افواج حسینی کا علم دار مقرر ہونا سیکڑوں شرف کے برابر ہے۔ پھر شروع کے چار مصرعوں میں جناب عباس کی شانیں بہت سی بیان کی ہیں۔ اس طرح وہ سب مل کر سیکڑوں شرف پیدا کر رہی ہیں۔ یہ تمیزی مناسبت ہے۔

ایہام اور رعایت کے زوال سے ہماری شاعری کو جو نقصان پہنچا اس کی تلافی تھوڑی بہت یوں ہوئی کہ ”جذبات نگاری“ کو فروغ ہوا اور ایسی شاعری کم ہو گئی جس میں ذہن کو زور دینا پڑے۔ لیکن مناسبت کا تصور غائب ہو جانے، یا مناسبت کا لحاظ نہ رکھنے کے باعث جو نقصان پہنچا اس کی تلافی صرف اسی وقت ہو سکی جب جدید شاعری اور خاص کر جدید نظم کا بول بالا ہوا۔ جدید نظم کی شعریات میں بھی ایہام وغیرہ کی گنجائش ہے۔ لیکن اس کا کلام اس کے بغیر بھی چل سکتا تھا۔ اور چلا۔ جدید نظم چونکہ زیادہ تر ذاتی تاثرات و تصورات پر مبنی تھی، اس لیے اس نے مناسب تشبیہات و استعارات کو تو اپنایا، لیکن الگ سے مناسبت پر کوئی خاص توجہ نہ دی۔ اقبال نے جدید نظم میں بھی قدیم طرز کو بہت کچھ باقی رکھا۔ اس لیے ان کے یہاں مناسبت خوب کار فرما ہے۔ اور رعایت بھی موجود ہے۔ حتیٰ کہ وہ ایہام بھی برت لیتے ہیں۔ نقصان ان لوگوں کا ہوا جنہوں نے نظم و غزل میں بنیال ”خود کلاسیکی رکھ رکھاؤ“ کے ساتھ ”نئے تقاضوں“ کا خیال رکھا۔ ان تمام شعرا کو جن میں جوش شمس سرفہرست ہیں، مناسبت کا بالکل شعور نہ تھا۔ رعایت کے معنی وہ سرسری قسم کا خلع سمجھتے تھے، اور ایہام سے انہیں شرم آتی تھی۔ بلکہ وہ لوگ کتابی قسم کا بھی ایہام برتنے پر قادر نہ تھے۔ عدم مناسبت الفاظ، زبان کے امکانات کو تخلیقی طور پر بروئے کار لانے کی کوشش سے گریز، زبان کا میکائیکی استعمال، یہ جوش صاحب کے خاص صفات ہیں۔

مثال کے طور پر، جوش صاحب کی انتہائی مشہور نظم ”جنگل کی شاہ زادہ“ میں لڑکی کا سراپا ہے
 نازد فربہ بگل رخ، کافر دراز مرگاں

سیس بدن، پری رخ، نوخیز حشر سامان
 خوش چشم، بزموت، خوش وضع، ماہ پیکر

نازک بدن، شکر لب، شیس ادا، فسون گر
 کافرا، شگفتہ بگل پیر، سمن بو

سر و چین، سہی قد، رنگیں جمال، خوش رو
 گیسو کند، مہوش، کافور فام، قاتل

نظارہ سوز، دلکش، سرمست، شمع محفل
 ابرو بطلال، مے گوں، جاں بخش بیج پرور

نسرین بدن، پری رخ، سیس غذا، دلم

اس سے زیادہ برداشت نہیں ہوتا۔ لہذا ایسے پریس کرتا ہوں۔ یوں تو مندرجہ بالا اشعار کو
 شاعری سے زیادہ موزوں تک بندی ہی کہنا چاہیے۔ لیکن اس سے تنقید کا حق ادا نہیں ہوتا۔ اگر
 نقبول فرینک کرموڈ Frank Kermode کسی نظم پر بہت سڑیں رائے زنی کسی اور نظم سے
 ہی ہوتی ہے۔ تو سب سے آسان تنقید یہ ہے کہ کسی اوسط درجے کے کلاسیکی شاعر کے یہاں
 سے سراپا نقل کر دیا جائے۔ زیادہ دور نہ جائیں تو داستان امیر حمزہ۔ ہی میں سے کوئی نمائندہ
 سراپا اٹھائیں۔ لہذا ملاحظہ ہو، ”طلسم ہوش رُبا“ (جلد سوم) مصنف احمد حسین قمر، مطبوعہ ۱۸۹۲ء)
 کے صفحہ ۲۰۰ پر ہے

کیا خوب حبیبیں بے مطلع نور
 رنگ رخ صبح جس سے کافور

شیرازہ پئے کتاب ہر ناز
 فہرست جریدہ ہائے اعجاز

صحبت میں جو باریاب ہو جائے
 اُمینہ حیا سے آب ہو جائے

دونوں رخ صاف باغ امید
 گویا ہے قرآن ماہ و خورشید
 سینے کے بیان کیا ہوں اوصاف
 ڈبیاں معجون باہ کی صاف
 کیا نور ابد ملا ازل میں
 سینہ ہے کہ آئینہ بغل میں
 پر نور شکم ہے آئینہ صاف
 ہے چاہ ذقن کا عکس و دناف
 چستے کی کمر بہت ہے مشہور
 نازک ہے یہ اس سے چشم بد دور
 توصیف ہو زانوؤں کی کیوں کر

دو پلہ حسن ہیں برابر

سب سے پہلی بات تو یہ کہ جوش صاحب صرف فوں فوں کرتے رہے ہیں، دور
 دور سے جسم کا طواف کرتے رہے ہیں۔ ورنہ کوئی واقعی عضو بدن انھوں نے نہ دیکھا ہے
 اور نہ جہیں دکھا سکتے ہیں۔ مونی مونی تعمیمی باتوں سے آگے جانے کی ہمت ان میں نہیں۔
 ”ظلم جوش زبا“ سے جو سراپا میں نے بالکل یوں ہی سرسری تلاش کے بعد اخذ کیا ہے۔ وہ
 اس داستان کے عام معیار سے ذرا کم تر ہے۔ اور میں نے ایسا جان بوجھ کر کیا ہے، کہ جوڑی
 کچھ تو برابر کی ہو۔ لیکن شاعری تو دور رہی، بدن کے بیان میں بھی یہ سراپا جنگل کی شاہزادی سے
 بہت آگے ہے۔ اس میں حبس، رخسار، سینہ، بغل، شکم، ذقن، ناف، کمر، زانو، اتنے اعضا
 سے ہم دوچار ہوتے ہیں۔ جوش صاحب مڑگاں، لب، گیسو، ابرو، غذرا، ان سے آگے نہیں
 جاتے۔ اور ان کا ذکر بھی وہ الگ الگ، ٹٹٹک ٹٹٹک کر، اٹٹٹا اٹٹٹا کر، رکتے رکتے کرتے ہیں۔
 اور ذکر بھی صرف نام کی حد تک۔ صفت یا شنا کچھ نہیں بیان کرتے۔ (بلکہ بیان کرنے کی
 سکت نہیں رکھتے)

ممکن ہے کہا جائے کہ جوش صاحب سراپا نہیں لکھ رہے ہیں۔ وہ تو لڑکی کے حسن کا
 بیان شاعرانہ لہجے میں کر رہے ہیں۔ یعنی وہ اپنی ہی طرح کی نظم لکھ رہے ہیں۔ سراپا کی ہویات

سے ان کا کچھ لینا دینا نہیں۔ لہذا آئیے جو شمس صاحب کے اشعار کا محاکمہ شاعری کے معیار سے کریں۔
 ایک ہی نظر میں بات مکمل جاتی ہے کہ اگر بے جا تکرار ہے جو اجتماع الفاظ بے معنی اور رسمی صفاتی الفاظ
 کے نمونے کا نام شاعری ہے تو اور بات ہے۔ ورنہ جو شمس صاحب کے منقولہ بالا اشعار کسی طرح
 شاعری کہلانے کے مستحق نہیں۔ اور ان کا سب سے بڑا عیب الفاظ کی عدم مناسبت ہے، اور حیب
 عدم مناسبت ہو تو تکرار بھی اٹھ پیدا ہو جاتی ہے۔ بہر حال مصرع مصرع کر کے دیکھتے ہیں۔

۱۔ زابد فریب گل رخ کافر دراز مژگان

زابد فریب اور کافر میں ایک حد تک مناسبت ہے۔ لیکن زابد فریب اور گل رخ میں کوئی
 مناسبت نہیں۔ گل رخ اور دراز مژگان میں بھی کوئی مناسبت نہیں۔ لیکن خیر۔ پہلا ہی مصرع ہے۔
 ممکن ہے آئندہ کوئی بات نکلے۔ اس وقت تو اتنا ہی ہے کہ گل رخ انسان کی صفت مانی جاتی
 ہے۔ دراز مژگان انسانوں کے علاوہ آہوؤں وغیرہ کی صفت بھی ہے۔ لیکن چلیے، دراز مژگان
 حسینوں کی صفت ہے، اس لیے قابل قبول ہے۔ حالانکہ گل رخ سے مراد سچول جیسا دنازک
 گلہابی، شاداب، وغیرہ چہرہ ہے اور دراز مژگان۔ کوئی اور ہی عالم کی چیز ہے۔ دونوں میں
 کوئی ربط و مناسبت نہیں۔

۲۔ سیس بدن، پری رخ، نوخیز حشر سامان

سیس بدن کا گزشتہ مصرعے سے کوئی تعلق نہیں، کہ وہاں بات گل رخ اور درازی مژگان
 کی تھی۔ گل رخ کے بعد پری رخ میں رخ کی تکرار بھی ہے، اور مضمون کی پستی بھی، کہ پورے بدن
 کو سیس کہہ کر صرف چہرہ کو پری کا چہرہ بنایا۔ نوخیز میں تکرار و تکرار ہے کہ جو گل رخ اور سیس بدن
 ہے وہ نوخیز تو ہو گا ہی۔ اس کے پہلے کہ بھی چلے میں غ دیکھا کہ ایک لڑکی میدان میں کھڑی ہے۔
 اگر لڑکیاں نوخیز نہیں ہوتیں تو کیا بوڑھی عورتیں نوخیز ہوتی ہیں؟ یہ مینوں فقرے انتہائی رسمی ہیں، بلکہ
 مصرع اولیٰ کے بھی چاروں فقرے بالکل رسمی اور معنی باختہ ہیں۔ لیکن خیر ان میں سے اکثر کا تعلق لڑکی
 کے ظاہری سراپا سے ہے۔ اب اچانک ایک بالکل رسمی اور ساتھ ہی ساتھ نامناسب فقرہ (حشر سامان)
 سامنے آتا ہے۔

جو کچھ اب تک کہا گیا وہ محض Bombast محض لند محصورین سحران کی بے لطف داستان
 تھی، لیکن کم و بیش سراپے سے متعلق تھی۔ اب وہاں سے کمساکر ایک اور بھی عمومی لیکن جسم کو صورت
 سے زیادہ عمل سے متعلق بات پراٹھا دیا۔ بہر حال چلیے، یہ شعر کا آخری لفظ ہے، ممکن ہے اگلے شعر

میں اس سے مربوط کوئی مضمون ہو بلکہ غور ہے کہ خوش صاحب غزل کے خلاف اس لیے تھے کہ اس کے اشعار میں ربط نہیں ہوتا۔

۳۔ خوش چشم خوبصورت خوش وضع ماہ پیکر

سخت مایوسی ہوتی ہے کہ حشر سامانی کی تفصیل کے بجائے خوش..... خوب.... خوش کی تکرار سننی پڑتی ہے۔ چلئے خوش چشم کا تصور اساجواز ہے، لیکن جو گل رخ، پری رخ ہے، اسے پھر خوبصورت کہہ کر مضمون کو پست کرنا اور فضول تکرار کے ذریعہ ذلیل کرنا کیا معنی رکھتا ہے؟ اور خوبصورت ہے، سہیں بدن ہے، نوخیز ہے، وہ خوش وضع تو ہوگی ہی۔ کیا خوش وضع ہونا، سہیں بدن ہونے سے بڑھ کر ہے؟ اور پھر جب وہ سہیں بدن ہے تو پھر اسے ماہ پیکر کہنا کیوں؟ سہیں بدن اور ماہ پیکر تقریباً ہم معنی ہیں، انجانی رسمی ہیں۔ اور اثر کے لحاظ سے برابر ہیں۔

۴۔ نازک بدن، شکرب، شیریں ادا فسون گر

نازک بدن اگر گیر کے پھل کے معنی میں ہے تو اور بات ہے، در نہ جو شخص خوبصورت سہیں بدن، گل رخ، پری رخ وغیرہ وغیرہ ہو، اسے نازک بدن کہنا، رتبہ معشوق سے گرا دینا اور تکرار کے باسی بدبودار بچوں کا ہار پہنا نا ہے۔ بہر حال، نازک بدن اور ماہ پیکر میں تھوڑی سی مناسبت تھی، شکرب کہہ کر اسے بھی ضائع کر دیا۔ شکرب تو اس وقت مناسب تھا جب بوسے لے کر دیکھا ہوتا۔ دور سے کیسے کہہ دیا کہ شکرب ہے؟ چلئے مان لیا کہ دور ہی سے مٹھے لبوں والی لنگ رہی تھی لیکن اس کی شیریں ادائی کیسے معلوم کر لی؟ ابھی تو پاس بھی نہیں گئے تھے، بات بھی نہیں کی ہے۔ شکرب اور شیریں ادا یہ پہلی صحیح مناسبت تھی جو ہمارے شاعر نے دریافت کی تھی۔ لیکن افسوس کہ دونوں فقرے صحیح جگہ پر نہیں ہیں۔ پھر غضب یہ کیا کہ فسون گر لکھ دیا۔ اگر شیریں ادائی کو فسون گری مان بھی لیں تو بقیہ سب فقروں کو کد مھرے جائیں؟ چلئے خوش چشم کو فسون گری فرض کر لیا، لیکن خوش وضع خوبصورت، نازک بدن، یہ سب فسون گری کی شان ہیں، یا ان سب میں شان فسون گری ہے، تو فسون گری بے معنی ہے، یا یہ فقرے بے معنی ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ فقرے ہی اس قدر رسمی اور بے روح ہیں، اور اس میکائی ڈھنگ سے بہتے گئے ہیں کہ بے معنی ہی لگتے ہیں۔

۵۔ کافر ادا شگفتہ گل پیر ہن سمن بو

ابھی ابھی اسے شیریں ادا اور کافر کہہ چکے تھے، اب کافر ادا کہا، گویا ان کے خیال میں کافر ادائی کوئی اور چیز ہے۔ کافری اور شیریں ادائی اور چیز ہے۔ ہوگا، لیکن ان میں اتنا کم فرق ہے

اور یہ سب فقرے اتنے رسمی اور شینی میں کہ یہاں تک آتے آتے داغ چکرانے لگتا ہے۔ پھر ابھی گل رُخ، نوخیز، نازک بدن، سب کچھ کہہ چکے تھے مگر الفاظ کی اس قدر کمی ہے اور تخیل کی ناکامی اس قدر زبردست ہے کہ پھر شگفتہ کہہ دیا۔ گل رُخ اور پری رُخ کو گل پیر بن کہہ دیا۔ اور ابھی لڑکی کے قریب بھی نہیں پہنچے لیکن اسے سمن ہو کہہ دیا۔ تکرار اور عدم مناسبت کا بازار گرم ہے شگفتہ، اور گل پیر بن اور سمن بویں مناسبت ہے۔ لیکن کافر ادائی سے ان کا کوئی مطلب نہیں۔ اور یہ صفات کافر ادائی کے بعد لائی گئی ہیں، لہذا انہیں کافر ادائی کی وضاحت کرنا چاہیے تھی۔ لیکن جو چیز محض رسمی، فرضی اور شینی طور پر لائی گئی ہو، اس کی وضاحت کہاں ممکن تھی۔ چار رسمی فقرے اور جس فقرے سے آغاز کلام کیا (کافر ادائی) اس کی کوئی مناسبت بعد کے فقروں سے نہیں، اگلے مصرعے سے بھی نہیں۔ لہذا یہ کہ سب فقرے رسمی اور شینی ہیں۔

۶۔ سروچمن سہی قد رنگیں جمال خوش رو

خدا معلوم معمولی سرو نے کیا بگاڑا تھا کہ سروچمن کہا، اور پھر سہی قد کہہ کر اس کی تکراریوں کی؟ رنگیں جمال کا فقرہ بے معنی ہے (بے رنگ جمال کون سا ہوتا ہے؟) اور گل رُخ، گل پیر کا شگفتہ وغیرہ وغیرہ کہنے کے بعد رنگیں جمال چہ معنی دارد؟ مناسبت اب بھی غائب ہے۔ اور خوش رو کہہ کر تو بیڑا ہی غرق کر دیا۔ پورے مصرعے میں کسی لفظ سے خوش رو کو کوئی مناسبت نہیں۔ اور اب تک خوش وضع، خوش چشم وغیرہ جو چکا تھا تو کون سا فائدہ حاصل ہوا تھا کہ خوش رو بھی کہہ دیا؟ سچی بات یہ ہے کہ یہ سارا تجزیہ اس قدر اکتا دینے والا ہے کہ آگے کی ہمت نہیں پڑتی۔ ایک سادہ سا نقشہ بنا کر بات ختم کرتا ہوں۔

مصرع نمبر	مناسبت	عدم مناسبت	تکرار
۱	زاد فریب کافر	گل رُخ دماز مرگاں	

۲
سہیں بدن
نوخیز
حشر ساں
پری رُخ

معراج نمبر ۲	مناسبت خوش چشم خوش وضع	عدم مناسبت ماه پیکر	تکرار خوش چشم خوش صورت خوش وضع ماه پیکر
۳	شکر لب شیریں ادا	نازک بدن فسوں گر	نازک بدن
۵	گل چیرہ سمن بو شگفتہ	کافرادا	کافرادا شگفتہ
۶	سروچمن رنگیں جمال خوش رو	سروچمن سہی قد رنگیں جمال خوش رو	
۷	کافور نام قابل گیو کند	مروش	
۸	نظارہ سوز دل کش سر مست شمع محفل	دل کش	

مصرع نمبر ۹	مناسبت جاں بخشش روح پرور	عدم مناسبت اہر و ہلال سے کول	تکرار
-------------	--------------------------------	------------------------------------	-------

۱۰	دلبر پری رخ سیہیں غدار	نسرین بدن پری رخ سیہیں غدار دلبر
----	------------------------------	---

اب اور کیا باقی رہا ہے؟ اتمام حجت کے لئے ظلم ہوش مر با۔ والے مر ا پاکے اول
وس مر غول کا نقشہ بھی بنائے دیتا ہوں۔

مصرع نمبر ۱	مناسبت حبیبیں مطلع نو	عدم مناسبت	تکرار
-------------	--------------------------------	------------	-------

۲	رنگ رخ مسج کافور
---	---------------------

۳	شیرازہ کتاب	ناز
---	----------------	-----

۴	فہرست جدیدہ اعجاز دناز
---	------------------------------

مصرع نمبر	مناسبت	عدم مناسبت	تکوار
۶	آئینہ آب حیا		
۷	رخ صاف	باغ اُمید	
۸	قرآن ماہ وخورشید	ماہ وخورشید (باغ کے لیے نامناسب رخ کے لیے مناسب)	
۹	سینہ (او) صاف		
۱۰	ڈبیاں معبون باہ صاف		

یہ کہنے کی ضرورت شاید ہو کہ ”ہوش رُبا“ والے سراپے میں مصرعے چھوٹی ڈبیر کے ہیں۔ اور پھر بھی شاعر نے حروف عطف و جوار، افعال وغیرہ لاکر بیان کو مربوط رکھا ہے۔ جوش صاحب کی بجز مثنوی ہے۔ لیکن انھوں نے صرف صفات جمع کیے ہیں۔ ان کو جوڑنے کی کوشش کرتے تو اور مشکل ہوتی۔ افعال وغیرہ سے خالی مصرعے خوب لگتے ہیں۔ اگر ان سے کوئی معنوی یا ریطوریقانی حاصل ہو۔ یہاں تو کوئی بیشی مصرعے صرف فہرست ہی فہرست ہیں۔ اور فہرست بھی گویا پیساری کی دکان کی ہے۔

اقسم کی دراز نفسی اور عدم مناسبت سے جو شص صاحب کا کلام بھرا پڑا ہے۔ ان کی ایک اور مشہور نظم "فتنہ خالقاد" جو اچھی طرز پر نظم ہے، اور اعلیٰ درجے کی ہوتی اگر اس میں بھی وہی عیوب نہ ہوتے جو ہم نے جنگل کی شاہ زادی میں ابھی دیکھے۔

ایہا مرنایت اور مناسبت، اردو شعرا نے معنی آفرینی کے یہ تین نئے طریقے کم و بیش از خود دریافت کیے۔ یہ زمانہ سترہویں صدی کے اوآخر اور اٹھارہویں صدی کے اوائل کا تھا۔ پھر کوئی سو برس تک کلاسیکی غزل، مبد کلاسیکی شعر کی شعریات میں کوئی نیا موڑ نہ آیا۔ پھر اٹھارہویں صدی کے اوآخر میں (یا غالب کے سال پیدائش ۱۷۹۷ء سے پانچ سات برس پہلے) دلی میں شاہ نصیر نے اور لکھنؤ میں ناسخ نے خیال بندی کا آغاز کیا۔ شاہ نصیر کا سال تولد نہیں معلوم، لیکن نصیر و ناسخ کی تاریخ وفات ایک ہے (۱۸۳۸ء)۔ اس وقت تک خیال بندی پوری طرح جم چکی تھی، اور اس طرز کے سب سے بڑے شاعر غالب نے اپنی استاد ی قائم کر لی تھی۔ ذوق تو پہلے ہی اس رنگ کے گرویدہ ہو چکے تھے جو جن نے بھی اس انداز کو ایک حد تک اپنایا تھا۔ معتمدی نے ناسخ کو اس طرز کا موجد قرار دیا ہے۔ اور آتش حتیٰ کہ خود کو بھی اس اسلوب میں ناسخ کا متبع قرار دیا ہے۔ ناسخ کی پیدائش ۱۷۹۷ء کی ہے، اور انھوں نے (بقول معتمدی) بیس برس کی عمر میں (بیس قمری برس یعنی ۱۷۹۹ء سے) شعر کہنا شروع کیا تھا۔ شاہ نصیر ۱۷۵۵ء اور ۱۷۶۰ء کے درمیان پیدا ہوئے ہوں گے، اور انھوں نے ۱۷۷۵ء - ۱۷۸۰ء کے درمیان شاعری شروع کی ہوگی۔ اس اعتبار سے شاہ نصیر کو خیال بندی کے اسلوب میں اولیت ہونا چاہیے، لیکن ممکن ہے شاہ نصیر الدین نے بھی شروع شروع میں عام طرز (میر اور سوز کا طرز) میں شعر گوئی کا آغاز کیا ہو، اور بعد میں ناسخ کے رنگ کی طرف مائل ہوئے ہوں۔ معتمدی نے تو صاف لکھا ہے کہ ناسخ نے طرز رنختہ گویان سادہ کلام، پر غرضہ قلیل میں "خط نسخ" کھینچ دیا۔ اس پر تفصیل کے لیے رشید خاں کا دیباچہ انتخاب ناسخ، مطبوعہ مکتبہ جامعہ ملاحظہ ہو۔ نویر احمد علوی کا کہنا ہے کہ شاہ عالم کے آخری زمانے (وفات ۱۸۰۶ء) تک شاہ نصیر کی شہرت اطراف ملک میں پھیل چکی تھی۔ معتمدی نے بھی "ریاض الفصحار" میں ایسا ہی لکھا ہے (تاریخ ترتیب ۱۸۰۶ء) لیکن معتمدی نے شاہ نصیر کو موجد طرز تو نہیں کہا ہے۔ اس کے برخلاف یہ بھی کہا ہے کہ "تذکرہ ہندی" (تاریخ ترتیب ۱۷۹۳ء) میں معتمدی نے شاہ نصیر کی دراک طبع وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ لیکن ناسخ کا ترجمہ اس میں نہیں لکھا ہے۔

بہر حال، یہ بات بنیادی طور پر اہم نہیں ہے کہ خیال بندی کو اردو میں رائج کرنے کا سہرا شاہ نصیر اوزنا نسخ دونوں کے سر ہے یا صرف ناسخ کے سر۔ اٹھارہویں صدی کے اوائل اور انیسویں صدی کے اوائل کی دلی میں بقول محمد حسین آزاد، علم استاد ی شاہ نصیر کے ہی ہاتھ میں تھا۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ناسخ کی غزل جب جب لکھنؤ سے آتی تھی تو ذوق اس پر بطور خاص غزل کہتے تھے۔ ممکن ہے یہ بات محمد حسین آزاد نے ذوق پر شاہ نصیر کے اثر کی اہمیت کم کرنے کی غرض سے لکھی ہو، لیکن ناسخ کی زمیوں میں ذوق نے غزلیں بہت کہی ہیں۔ فی الحال ہم اتنا کہیں گے کہ خیال بندی کے اسلوب میں سب بڑا نام اور غالباً سب پہلا نام ناسخ کا ہے۔ اور سوچنے کی بات ہمارے لیے یہ ہے کہ جس طرز نے اتنا رسوخ قائم کر لیا تھا کہ مستحق جیسے استاد نے بڑے پائے کے عالم میں بھی اس کو بے تکلف اختیار کیا۔ وہ آج تقریباً سو سال سے کوچہ ملامت میں کیوں ہے اور اس کا آفتاب اقبال کیوں اس قدر گہنا گیا کہ آج بہت سے لوگ ناسخ کو شاعری ہی نہیں ملتے؟ اس میں کچھ ناسخ کی بدنسبی کو بھی دخل ہوگا، کیوں کہ آتش بالکل انھیں کی طرح کے شاعر ہیں۔ اور ناسخ کا شعوری اتباع بھی انھوں نے کیا ہے۔ لیکن آتش کو سچا اور بڑا شاعر ہم آج بھی مانتے ہیں۔ اور ناسخ کو کوئی تھوڑی سی نہیں پوچھتا۔ حتیٰ کہ ”اصلاح زبان“ جو میرے خیال میں لغو اور لا طائل شے ہے اور آج کے نام نہاد ”استادوں“ کے نزدیک بڑی زوردار چیز ہے۔ اس کا بھی سہرا ناسخ کے سر سے اتار لیا گیا۔ رشید حسن خاں نے دکھایا ہے کہ جو ”اصلاح“ اور زبان کی ترقی اور صفائی زبان“ کے جو اصول ناسخ سے منسوب کیے جاتے ہیں اس کے بارے میں ناسخ کا قول ہمارے پاس ہے اور نہ ان کا عمل اس کی گواہی دیتا ہے۔

بہر حال، یہ بات میرے نزدیک اہم نہیں کہ ناسخ نے زبان کی اصلاح کی یا نہیں۔ اغلب ہے کہ نہیں کی۔ اہم بات یہ ہے کہ ناسخ (اور پھر شاہ نصیر، آتش، ذوق، اصغر علی خاں نسیم وغیرہ) اور سب بڑھ کر غالب، ان لوگوں نے خیال بندی کے ذریعہ کلاسیکی اردو غزل کی شعریات میں آخری اہم اضافہ کیا۔ غالب کی موت (۱۸۶۹ء) پر کلاسیکی اردو شعریات کی تقریباً دو سو سالہ تاریخ کا اختتام ہوتا ہے